Formgestalt und provinzieller Formtrieb

in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der
Philosophischen Fakultät der
Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

Nikola Michailow

aus Sofia (Bulgarien)

Frankfurt am Main 1935
Druckerei August Osterrieth

116

Referenten:
Prof. Dr. A. E. Brinckmann
Prof. Dr. G. Rodenwaldt

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juni 1934
Tag der Promotion: 10. Mai 1935

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 3

I. Teil: Formgestalt

1. Stilbildung in Österreich nach 1725 (Donner, Troger) . 5

2. Stilauslauf (Schule Trogers außer Maulpertsch und Bergl) 19

II. Teil: Stilmutation in der Schule Trogers durch Eindringen der provinziellen Formkräfte (Maulpertsch, Bergl) 24

III. Teil: Der provinzielle Formtrieb

1. Einführung 30

2. Die Erscheinungsweisen der provinziellen Formkraft:

a) Auflösung der Einzelfigur und des menschlichen Organismus 35

b) Massenverfilzung und Massenorganismus 38

c) Ausdrucksornament 42

d) Raumferne und Raumornament 44

Anmerkungen 47

Literaturverzeichnis 53

Abbildungsverzeichnis 55

Vorliegende Abhandlung stellt den Versuch dar, von formalen Erscheinungen auf ihre vitalen Entstehungsursachen zu schließen. Aus diesen wurde ein Blickpunkt gewonnen, der einen wichtigen Teil der österreichischen Bildkunst des 18. Jahrhunderts ausrichtet und zu einem gestalthaften Gebilde schließt. Nicht das gesamte Material der österreichischen Malerei eines Jahrhunderts soll auf den Plan geschüttet und übersichtlich — etwa nach Spitzenleistungen — geordnet werden; vielmehr bleiben ganze Strecken unberücksichtigt, nur um jene Stelle im geschichtlichen Ablauf klarzulegen, auf die die wichtigsten Erscheinungen zulaufen, die gleichsam von den meisten Kraftlinien überschnitten wird. Diese Stelle scheint mir die Wende von Troger zu Maulpertsch.

Die seit dem Kriege erhöhte Anteilnahme für die selbständige österreichische Barockkunst äußerte sich in zahlreichen Arbeiten über dieses Gebiet. Insbesondere die in der letzten Zeit sich mehrenden, teils zusammenfassenden, teils nachweisbeschränkten Abhandlungen über die großen Künstler des 18. Jahrhunderts, über Donner, Troger, Gran, Maulpertsch, Bergl gaben den folgenden Untersuchungen ihre Möglichkeit und Vorbedingung[1]).

Aufrichtigen Dank bin ich zahlreichen Herren der katholischen Geistlichkeit schuldig, die mir bereitwillige Auskunft und verständnisvolle Unterstützung zuteil werden ließen.

Das Bewußtwerden und die Ausbildung der besonderen Anschauungsweise, wie sie vor allem dem ersten Teil zugrunde liegt, verdanke ich den Übungen meines verehrten Lehrers Herrn Professor Brinckmann.

Der Dissertation war ursprünglich ein Anhang beigegeben: „Materialien zu einer Monographie Heindls". Ich hoffe ihn demnächst an einer anderen Stelle vervollständigt herausgeben zu können.

Einen geborenen Künſtler würde ich denjenigen nennen, dem die Natur von vornherein ein Ideal in die Seele geſenkt hat, und dieſes Ideal iſt es, was ihm die Stelle der Wahrheit vertritt, an das er unbedingt glaubt und welches zur Anſchauung der anderen, ſich ſelbſt zum reinſten Bewußtſein zu bringen, ſeine Lebensaufgabe wird.

Marées an Fiedler.

Die Natur gebiert nicht einzelne Geſchöpfe, ſondern entlädt ſich in einem Schwall von Formen; ein maſſenhaftes Daſein, dem ſich nicht ungern der Charakter des Gedrängten und Stoßenden beimiſcht.

Wölfflin/Italien und das deutſche Formgefühl.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544314_0080

Einleitung

Bei einer Beschäftigung mit Bildwerken der ausgedehnten Trogerschule fiel mir auf, daß Bergl und der junge Maulpertsch sich streng von den zahlreichen übrigen Schülern abheben, vermöge gewisser formaler Fähigkeiten, die verantwortlich waren für die grundsätzliche Wandlung des von Troger und Donner formulierten, von der Wiener Akademie erhärteten Stilwillens. Nachdem das Augenmerk auf diese Formeigentümlichkeiten stilumbildender Eigenschaft gelenkt war, wurde die Vermutung immer stärker, daß sie von Kräften genährt worden sind, die — über die Schranken offizieller und akademischer Stiltradition hinweg — in ein Bereich provinzieller Kunstübung weisen. Die Vermutung führte zu dem greifbaren Ergebnis: Eine Gruppe provinzieller Meister und Bergl und Maulpertsch haben ausschlaggebende Ausdrucksmittel gemeinsam, die nicht aus gegenseitiger Beeinflussung zu erklären sind. Es handelt sich hier um uralte germanische Formbedürfnisse, die — von der offiziellen Stilentwicklung verzehrt, verschüttet und in die Provinz gedrängt — in abgelegenen Gegenden noch ein verhältnismäßig ungestörtes, wenn auch meist dürftiges Dasein fanden; die aber dann wieder mit neuer Gewalt in den Schöpfungen Bergls und des jungen Maulpertsch hervorbrachen. Benesch hat das Verdienst, in einer Anmerkung seines wichtigen Aufsatzes über Maulpertsch als erster auf ihre Rolle hingewiesen zu haben[2]): „Innig verknüpft ist Maulpertsch auch mit der provinziellen und Volkskunst der österreichischen Lande, in der etwas vom geistigen Erbe der Gotik noch lebendig ist. Indem er ihre ausdrucksvollen Mißbildungen und „Provinzialismen" zur Steigerung der expressiven Wirkung in seine künstlerische Sprache aufnimmt, adelt er sie zu Ausdrucksmitteln der hohen Kunst, — eine Mahnung, ihrem Ursprung eine tiefere Bedeutung im Rahmen der allgemeinen Entwicklung beizumessen, als dies gemeinhin geschieht." Leider begnügt sich Benesch mit dieser Anmerkung, und die Mahnung, den „Provinzialismen" tiefere Bedeutung beizumessen, findet in seinem eigenen 70 Seiten langen Aufsatz in keiner Weise Niederschlag. Sie müssen ihm selbst noch unklar gewesen sein: Zwischen der provinziellen Kunst und der Volkskunst, die Benesch anscheinend vermengt, kann nicht scharf genug ein Trennungsstrich gezogen werden, und die lokale Beschränkung auf österreichische Lande ist irreführend, wo es sich nicht um besondere heimatlich-österreichische oder bayrische oder schwäbische, sondern um deut-

sche Ausdrucksbedürfnisse schlechthin handelt. Die eigenartige, selbständige Formkraft provinziellen Künstlertums hat zum ersten und bisher wohl einzigen Male Feulner betont[3]: „Die Richtung der volkstümlichen Meister bildet in ihrer Gesamtheit eine wichtige Unterströmung, die von der Gotik bis zum Barock fließt. Als die fremde à-la-mode-Sprache des internationalen Barocks als offizielles Idiom das Deutsche verdrängen wollte, sind sie die Pfleger der ererbten Stammesdialekte, die Wahrer der nationalen Tradition gewesen, bis die deutsche Entwicklung diese Elemente wieder brauchte"[4]. Anlaß für diese Feststellungen war die Figur des schwäbischen Bildhauers Hans Georg Bschorer, der außerdem für einzelne sehr zutreffende Bemerkungen über provinzielle Formeigenschaften Gelegenheit bot. Doch reicht Bschorers Werk nicht aus, um an ihm allgemeingültige Bestimmungen der Erscheinungsweisen provinzieller Formkraft vornehmen zu können. Hier erwachsen der Forschung besondere Schwierigkeiten, da die betreffenden Unterlagen schwer zugänglich sind und da das meist auf einem einseitigen Wertstandpunkt beruhende Verständnis schuld ist an einem empfindlichen Mangel photographischer Aufnahmen. So bin ich mir auch bewußt, mit den besprochenen Beispielen nur einen Umriß gegeben zu haben, der allerdings für eine erste Einführung in das Gesamtbereich provinziellen Ausdrucksvermögens im Zeitalter des deutschen Barock vorläufig genügen mag.—

Die provinzielle Formkraft tritt im unmittelbaren Affekt zu Tage; sie führt selten zu einer endgültigen Leistung, da sie nicht ausreift in der klärenden und verarbeitenden Vorstellungssphäre des schaffenden Künstlers, sondern gleichsam im „Blute" sitzt: als Formtrieb. Wenn diesem die vorstellungsbedingte, stilbildende „Formgestalt" gegenübergestellt wird, so soll das nicht als ein erzwungenes Aufsuchen eines Gegensatzpaares nach bewährtem Vorbild ausgelegt werden. Sondern der historische Prozeß selbst, als Wandel von Troger zu Maulpertsch, läuft in diesem Gegensatz ab. Es ist nur ein Bemühen um eine adäquate Darlegung echter geschichtlicher Vorgänge, wenn die innere Dialektik eines wichtigen Abschnittes deutscher Kunstgeschichte aufgedeckt werden soll, und wenn einmal die Bildung eines Stiles und dann seine Änderung nicht allein nach Oberflächenformen beschrieben, sondern auch erklärt werden soll durch das Aufsuchen der bildenden und der ändernden Faktoren (innerhalb des Kunstbereichs), die beidemal ganz verschiedener Art und Herkunft sind[5].

I. Teil: Formgestalt

1. Stilbildung in Österreich nach 1725 (Donner, Troger)

Am Anfang einer gefestigten national-österreichischen Stilentwicklung stehen Georg Raphael Donner und Paul Troger. Ihr Werk gibt fast einem Jahrhundert österreichischer Kunst Charakter, einer glänzenden Entwicklung nachhaltigen Antrieb. Um diesen Anfang zu begreifen, wird man Werke Donners und Trogers unter einem vorbestimmten Gesichtspunkt betrachten müssen. Man wird sie nicht nach formalen Einflüssen und stilistischer Herkunft abfragen, denn dieses an sich natürlich berechtigte Verfahren würde die geschichtliche Lebensform der Kunst als stetig fließenden Entwicklungsstrom ansehen, der keinen „Anfang" kennt und an keinem Einschnitt innehält. Es sei hier versucht, zum individuellen Entstehungsgrund selbst vorzudringen und in ihm letzte, nicht weiter auflösbare Gebilde festzustellen, die nur aus Donner und Troger selbst zu verstehen sind. Es wird vorläufig schwer einzusehen sein, daß diese Gebilde nur in der künstlerischen Vorstellung Wirklichkeit besitzen. Da sie die optisch erfaßbare Zone des fertigen Kunstwerkes zwar bedingen, in ihr aber nicht starr fixiert sind, sondern sie nur gleichsam passieren, wird man eine sofort einsetzende, schlagwortartige Bestimmung ihrer schwankenden Erscheinungsweise nicht erwarten dürfen, sondern nur eine allmähliche Einführung. Die Betrachtungsweise sei also auf rein individuelle Gestaltungsvorgänge beschränkt. Trotzdem wird man die langgetroffene Feststellung im Sinne behalten müssen, daß die Vorstellungswelt Donners und Trogers auf internationalem Formenschatz mit breitem historischen Fundament begründet ist.

I. 1. Donner, linker Engel des ehemaligen Hochaltares im Preßburger Dom, Nationalmuseum Budapest (Abb. 1)[6]: Der Eindruck von konzentrierter Kraft, von gewichtig ponderierter Harmonie, von herber Schönheit und erhabener Größe einer „Klassizität", der die Gültigkeit Donnerscher Gestalten allgemein und ihre Schätzung billig und verbreitet machte, kann nicht Grundlage, allenfalls Erklärungsziel reproduktiver Betrachtung sein: Der feste Umriß vollzieht sich in wenigen, durch stumpfe Winkel stets wieder angeglichenen Richtungsgegensätzen. Die Konturen ziehen eine weitge-

spannte Bahn und lösen nach innen zu einen schaukelnden Rhythmus entsprechender Bewegungen aus. Von der klaren Metrik des Umrisses abgesehen, sind nicht zwei Bewegungsrichtungen untereinander gleichlaufend oder könnten zu einer Fläche anwachsen. Jede Bewegung kommt aus der Tiefe, geht wieder in sie ein und strebt in sich zurück. Kleinste Drehung der Figur erzeugt eine neue Schar über die ganze Oberfläche sphärisch gespannter Linien. Von einzelnen Linienrhythmen zu sprechen, wäre allerdings einseitige Deutung einer viel umfassenderen Formvorstellung. Ein Idealfall: Derjenige Körper, der die reichste Entfaltung dicht gereihter Kurven ermöglicht und dabei diese Kurvenbewegung selbst beschreiben und bestimmen kann, ist die gebogene Röhre. Soweit es die unbedingte Gesetzlichkeit des Organismus erlaubt, ist sie in einer ungefähren Annäherung ein Strukturelement Donnerscher Figuren, am leichtesten erkennbar dort, wo der Gegenstand von Natur aus mit ihr verwandt ist: Die Finger nehmen bei Donner gewöhnlich eine weiche Rundung an bei völlig reibungsloser Verschränkung. Der Zusammenhang von Fuß, Bein und Schenkel vollzieht sich in einem einzigen ein- und ausschwingenden, röhrenförmigen Gebilde, das allmählich in den Körper eindringt. Die mächtige Wölbung der rechten Schulter geht über den festen Nacken durch den linken Arm hinein bis in die Finger, wird in ihrem Ablauf immer feiner und geschmeidiger, behält stets ihre allseitige an- und abschwellende Rundung und ihre volle plastische Greifbarkeit. In diese Wölbung stößt der volle Drall von Kopf und Hals; die Durchdringungsstellen werden ausgeglichen. Ermöglicht wird das widerstandslose Aneinanderschmiegen röhrenförmiger Gebilde durch ein allgemeines Sich-Dehnen des Körpers. Sie machen folgendes anscheinend: Gegen das Fleisch drängt von innen eine Kraft, die die Einschnürungen der Gelenke auftreibt und jedes einzelne Detail aufgehen läßt in die gleitende Fülle und Mächtigkeit, die sie der ganzen Figur gibt; die Gliederung des Knochengerüstes, das als notwendige Substanz des Organismus nur zu ahnen ist, dringt nicht an die Oberfläche, welche, fern von aller abstrakten Zurückhaltung und Glätte, durchsetzt ist mit warmem Leben und weichgepolstertem Fleisch. Den gleitenden, geschmeidigen Fluß steter Zusammenhänge bei gleichzeitiger Naturnähe ohne verweilende Einzelbeschreibung unterstützt in vollkommener Weise das Material. — Die plastischen Werte sind einem geschlossenen Bewegungsstrom eingefügt. Wo dieser über die Silhouette hinwegzuschießen scheint, wie beim ausgestreckten Bein, wird er noch durch den hochgestreckten, abgerundeten Zeh aufgefangen und zurückgewiesen. Der

Verband mit der ursprünglichen Umgebung, besonders mit dem Hochaltar, vollzog sich nicht in Drang und Auflösung, sondern in freirhythmischer Korresponsion. Die gänzliche All- und Vollseitigkeit der plastischen Funktionen, durch — auch ursprünglich — getrennte Aufstellung noch besonders begünstigt, wird von der einem Röhrensystem angenäherten Bildung gesichert, die allerdings nur diese Funktionen erklärt und keineswegs als die letzte, umfassende Form der künstlerischen Vorstellung angesehen werden kann:

> Wurde von fest und reibungslos aneinander gefügten, dabei in sich gerundeten Volumen gesprochen, so müssen diese noch unterschieden werden in „positive" und „negative", in massive und räumliche Körper, die auch ihrerseits sich mit derselben gleitenden Schmiegsamkeit anpassen, ohne ihre Selbständigkeit zu verlieren: Bauch und Faltenzüge bilden eine große Mulde, der sich in engstem Kontakt ein „unsichtbares" Volumen angliedert, das in weit ausholendem Schwung über den Engel hinweggreift, in der „festen" Wölbung des Rückens seine Fortsetzung, in der Höhlung des Flügels einen Widerhall findet. Für ihre strukturelle Gleichwertigkeit spricht auch, daß z. B. die „negativen" und räumlichen Volumen durch massive zum Teil oder ganz ersetzt werden können: Ybbs, Gefäß (Abb. 60); Gurker Pieta, Knie der Madonna (Abb. 3).

2. Pieta, Dom in Gurk (Abb. 3)[7]: Die Gruppe enthält zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten der Anschauung. Die eine fordert bestimmte Blickrichtung von einem gegebenen Standort aus auf der Längsachse des Kirchenschiffes. Eine Reliefansicht schichtet Diagonalen und Dreiecke nach Gesetzen des labilen Gleichgewichts hoch zur festgefügten Silhouette, deren strikte Linien- und Flächenwerte und übergeordnete „Komposition" dem inhaltlichen Geschehen traditionell sinnbildliche Prägung verleihen und ein leicht aufzunehmendes, unverwischbares Erinnerungsbild erzeugen. Die übliche Meinung, Donner habe sich hier um einen besonders strengen, klassischen oder klassizistischen Kanon bemüht, wird allein schon durch die Tatsache hinfällig, daß die paarige Symmetrie, Hauptforderung jeder klassischen Kompositionsweise, mit größter Folgerichtigkeit bis in die unbedeutendsten Einzelheiten hinein vermieden ist. Entsprechungen ist auch alles hier unterworfen, doch im steten Gegensinn: Die feste, geradegezogene, „drückende" Kontur der rechten Seite erfordert links einen weit ausfahrenden, aufgelockerten Volutenschwung, die „schwere", gedrungene, kleinere Seite eine „leichtere", größere. Solche gegensinnigen Entsprechungen lassen

sich in beliebiger Zahl anführen. Sie bestimmen sogar die Motive: die Putten. — Das gepreßte Knäuel rechts hat als Pendant eine „Leere". Hier haben wir die Grenzen der ersten Anschauungsweise erreicht.

Die ungemein eindringlichen plastischen und räumlichen Qualitäten durchstoßen das Flächen- und Liniensystem, das in dogmatischer Größe ein seit Annibale Carracci geläufiges Kompositionsschema variiert. Das in sich mächtig agierende, gedrungene Knäuel — das aus der Höhlung von Brustkorb und Arm des Leichnams vorstoßende Knie Marias — entspricht auf der linken Seite keinem Loch mehr, sondern einem wundervoll durchgebildeten, eingefangenen Raumkörper. Die skulpturale Fülle beginnt zu wirken, macht eine Auswahl der Blickrichtungen hinfällig und indem sie steten Wechsel des Standortes erzwingt, treibt sie aus dichtester Gestaltkraft ständig neue Wirkung. Keine Ansichten mehr von geordneten und disponierten Bildern. Der Blick gleitet an den Gliedern entlang, dringt in das Getriebe der Gruppe ein, die jetzt „Leben" erhält. Das Zusammenwirken geht nicht nur von links nach rechts und umgekehrt; die Gruppe in ihrer ganzen Ausdehnung und unverkürzten Tiefe ist erfüllt mit einem unendlichen Reichtum geformter Beziehungen. Dichteste Entsprechung räumlicher und plastischer Volumen wird möglich durch deren volle körperliche Integrität. Sie verschmelzen sich nicht oder projizieren im völligen Ineinanderaufgehen tiefetäuschende Ornamentik auf einem optisch-malerischen Flächenbild, ähnlich etwa bernineskker Skulptur, die von der Seite betrachtet gewöhnlich das eine Bild der Hauptansicht perspektivisch verkürzt und verzogen wiedergibt und nicht unzählig neue auf das Ganze bezogene Einsichten erlaubt.

Eine große Spannkraft liegt über der ganzen Gruppe; indem sie an keiner Stelle ihre Energien in den freien Raum entweichen läßt, sich ganz in den Dienst ihrer rhythmischen Gliederung begibt, sichert sie den volltönenden Klang der reichen Beziehungen. Ihre Intensität verleiht den Rändern der Flügel schneidende Prägnanz, straffe Bindung der Glieder durch Gewandzüge. Sie bestimmt selbst die Proportionen: Ybbs, Rückenansicht (Abb. 60): Schmale, lange Hüften, gedrungener Leib, kleiner Kopf usw.; sie konzentriert sich an bestimmten Eckpunkten, am Knie, am Ellenbogen, am Gesäß und durchdringt von hier aus den ganzen Körper. (Eigentümlich sind die vom formalen System sich absondernden naturalistischen Komplexe: ein schlaff herunterhängendes Bein, ein stark modelliertes Knie usw.).

Der historische Ort. Donners Kunst, betrachtet nach allgemein-historischen und übernationalen Gesichtspunkten, bedeutet keine lokale Teillösung. Einseitig von ihr aus gesehen sind die Lösungen Michelangelos, Giovanni da Bolognas, Duquesnoys und der Bildhauer Versailles nur wichtige Stationen auf dem zu ihr hinführenden Entwicklungswege. Sie ist auch nicht Glied oder Weiterbildung einer kurzen Schulüberlieferung, und ihre Voraussetzungen in unmittelbarer zeitlicher Nähe, etwa in Venedig um 1700 zu suchen, beruht auf Verkennung ihres synthetischen Wesens. Die Entwicklungsreihen, die zu Donners Kunst hinführen, sind nicht an lokale Ereignisse gebunden; zusammengesetzt aus großen, gültigen Leistungen umspannen sie ein weites Gebiet der Geschichte der Plastik. — Unsere Analyse hatte Donners Form auf folgende — als solche ungenügende — Formel gebracht: Die geschmeidige Verbindung wechselbarer massiver und räumlicher, in sich geschlossener, d. h. plastischer Volumen wird ermöglicht durch röhrenähnliche Gebilde bei neuem sehr starken Erleben des menschlichen Organismus. Eine an wenigen Stellen verdichtete Spannkraft hält diesen räumlich-plastischen Vorgang fest in sich zusammen. So ist diese Form einmalige, nur Donner eigne Leistung und doch nur denkbar, da sie einen umfassenden Bildungsstoff in sich aufgenommen hat. Donners Formvorstellungen setzen ein waches historisches Empfinden voraus, ein umfassendes Wissen von den großen Problemen und ihren fruchtbaren Lösungen für den Gang der Geschichte. So scheint es selbstverständlich, daß sie aus dem Bereich einer persönlichen Phantasie hervortreten, zu neuem Vorbild und verpflichtendem Stil werden. Es ist nur ein logischer Schritt der Entwicklung, daß dieser Stil zur Autorität einer Akademie erhoben wird. Seine große, weit über die Grenzen Österreichs reichende Resonanz und Lehrstärke — in der deutschen Kunstgeschichte ein seltener Fall — zeugt von der bestehenden Folgerichtigkeit der Donnerschen Lösung. Daß er in einer klassisch erscheinenden Abwandlung gerade in Österreich unbedingte Nachahmung findet, kennzeichnet eine Seite des nationalen Geschmacks. Da dieser Stil in einem geeigneten und fruchtbaren Zeitpunkt der Geschichte auftritt, braucht er nicht vereinzelte Erscheinung zu sein. Ungefähr gleichzeitig kommt der größte österreichische Barockmaler aus ähnlicher Veranlagung und ähnlich determinierten Formvorstellungen zu ähnlichen Ergebnissen von gleichstarkem Nachhall. Eine Abhängigkeit Trogers kann nicht ganz geleugnet werden, doch ist der persönliche Gehalt seines Werkes so stark und dieses so völlig im Medium der Malerei befangen, daß es glücklicher formuliert erscheint, von einer analogen Tat zu sprechen[8]).

II. 1. Der Weg in die Formenwelt Trogers wird in grader Richtung von der Betrachtung einer Zeichnung ausgehen. Ein verhältnismäßig ausgeführtes Blatt ist absichtlich gewählt. Denn Skizze und flüchtiger Entwurf enthalten zwar viel persönliches Temperament; charaktervolle Handschrift und manuelle Aperçus sind jedoch noch nicht, wie ein impressionistisch geschultes Sehen so oft glaubhaft machen will, gültige Symbole der eigentlichen Gestaltvorstellung. Deren drängende Fülle und gärendes Schwanken werden erst in einem längeren Klärungsprozeß formreif. Volle Anschauung bietet kaum der Schnörkel.

Federzeichnung Nr. 2346 der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Maria unter einem Baum mit dem Kind im Schoß (Abb. 4): Beim Aufbau von Gliedmaßen und Gruppe erhält das Knochengerüst keine nach außen hin wirksame Rolle. Nicht bloßes Anziehen der Muskeln und Sehnen, vielmehr ein von vornherein vorhandenes, stark ausgeprägtes plastisches Empfinden spannt über den Gliederbau Hüllen, die das verschiedene Material von Baum, Leib und Stoff der gleichen Form zuordnen. Die Oberfläche wirkt wie von innen ausgehämmert. Ein festverschränktes Gefüge ausgerundeter Volumen macht es möglich, daß die Konturen stets auf eine räumliche und plastische Rundung bezogen sind. Dieses in reine Zeichnung umgesetzte, Donner so verwandte plastische Empfinden, das sich jedoch streng von aller illusionistischen Nachahmerei etwa eines K. F. Sambach[9]) unterscheidet, erlaubt kein freies Zeichnen über die ganze Fläche hinweg. Das Strichnetz unterliegt dem Gesetz eines engen Zusammenhangs plastischer und räumlicher Körper, stößt plötzlich mit einem abschließenden Umriß aus strengem Zusammenhang ins Freie und verdichtet sich zur voluminösen Mitte.

2. Im Kern mancher starken künstlerischen Vorstellung liegt das Originäre, die Grundform, ein im Urzustand befindliches Gebilde oder wie man sonst die neu gefaßte, gestaltende Kraft benennen mag. Ihre optische Erscheinungsweise ist zu beschreiben. Eine andere Aufgabe ist es, ihr Verhältnis zur Überlieferung zu klären. Troger und mit ihm Donner haben vor allem dem menschlichen Körper wieder Bedeutung gegeben. Gewicht und Wuchs sind mächtiger. Er hat ein eigenes Maß erhalten, und seine Ausdehnung bezieht sich gleichsam auf ein inneres Achsensystem. Dieses neue Interesse an seinem Eigendasein, nicht nur an seiner dekorativen Fernwirkung, rechtfertigt eine Nahbetrachtung der Deckengemälde. Das Brixner Museum besitzt abgeschlagene Freskenreste der dortigen Domkuppel (1748—50): Die „Kirche", der „Glaube", die „Liebe" und die Evangelisten

(Abb. 5). Jeder dieser Körperausschnitte hat bildmäßige Werte; von welchem süddeutschen Freskenstück ließe sich das ebenfalls aussagen? Der Kopf des „Glaubens" (rechts oben) hat bestimmte und zwingende Umrisse. Die Richtungsachsen von Kopf und Brust laufen gegeneinander, doch sind Dissonanzen vermieden. Alles ist auf Wölbung bezogen. Die Pinselstriche selbst sind stets ein Wölbungsstück (besonders gut auch ersichtlich auf Ölskizzen). Mund, Kinn, Nase, Augen und Grübchen sind nicht auf dem Untergrund abgesetzt, sondern erscheinen wie Eindrücke und Ausbuchtungen einer zusammenhängenden Oberfläche, die wie über einen Hohlraum gespannt ist. Die Form ist also „groß" (kompler), da jedes Detail auf ein Ganzes bezogen ist. Dieses Ganze hat knappe, runde, bestimmte Eigenschaften und enthält außerordentlich viel Lebensnähe, die man schon ohne historische Vorkenntnisse als neu errungen ansieht.

Ein typisches Gebilde (eine Erscheinungsweise der Gestaltform): Die Mutter (die „Liebe") bildet mit Arm, Brust und durch die Neigung des Kopfes eine tiefe Mulde (ein „negatives Volumen"), und es ist bewundernswert, wie sich der Kindeskörper ihr restlos einfügt (vgl. das Madonnenknie der Gurker Pieta (Abb. 3) oder das Gefäß der Ybbs (Abb. 60).)

Eine gewisse äußere Verwandtschaft mit Correggio — besonders bei den Apostelköpfen — ist auffallend. Correggio gelangt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ganz Europa zur neuen Geltung. Das schmelzende Zusammenwirken von weichen Schatten und schimmernder Farbe entnimmt man seinen Ölgemälden; „Correggio" als Dekorum wird verbreitetes Vorbild. Dagegen hält sich Troger an seine körperliche Form. Er verarbeitet die plastischen und räumlichen Energien der mächtigen Kuppelfresken in Parma (übernimmt nebenher auch charakteristisches Detail: Typus der Apostelköpfe). Aus einer beherrschenden Kenntnis der für diesen Augenblick wichtigen und fruchtbaren Lösungen der italienischen Kunstgeschichte entsteht die Form Trogers. Ein ähnlich zusammenfassender Vorgang, wie ihn Donner vollzieht, läßt nicht mehr eine einzelne Schultradition erkennen. Parma, Neapel, Bologna, Venedig, Correggio, Lanfranco, Marratta, Piazzetta und andere sind in seine Form eingegangen. Sie ist dabei etwas unbedingt Neues und enthält daher außerordentlich starke immanente Entwicklungsmöglichkeiten[10]).

3. Die dekorative Wirkung ist bei ihm selten isolierbarer Effekt, sie besteht nicht neben dem Körperlich-Gegenständlichen oder überdeckt es. Eng ver-

bunden mit dem Vorstellungsbereich (also nicht nur mit handfertiger Spielfreude) erwächst sie aus einer formenden Idee, die sich vor allem am Gegenstand, am plastisch-räumlichen Zueinander menschlicher Körper verwirklicht. Diese beziehungsreiche Bindung von Gestaltform und dekorativer Wirkung erlaubt Fern- und Nahsicht. Diesen beiden Betrachtungsweisen unterziehen wir im allgemeinen das Tafelbild bei seiner Wertung. So scheinen schon die Vorbedingungen für die besondere Qualität österreichischer Altargemälde, insbesondere Trogers und seines Kreises, gegeben. In Deutschland, wo alles auf dekorative Einheit und spirituelle Fernwirkung gerichtet ist, spielt das Altarblatt keine selbständige Rolle und die Freskenteile sind aus der Nähe betrachtet ungenießbar. (Vgl. die ungefähr gleichaltrigen Gebrüder Asam mit Donner und Troger[11]). Die gesonderte Betrachtung eines Altargemäldes wäre hier ein ebenso unbrauchbarer Erkenntnisweg zur bestimmten Formenwelt eines Künstlers, wie er in unserem Falle geeignet und sinnvoll ist:

Wahrscheinlich aus dem Jahre 1748 stammt das Hochaltarblatt (Abb. 2) der kleinen Kirche in Säusenstein, die zu Ehren des heiligen Donatus gebaut wurde. Donatus wird mühelos getragen. Die Glieder fügen sich zu einer Art Röhrennetz, in dem ein ständiger Kraftstrom umläuft. Die Bewegung schwingt durch alle Teile und geht immer auf anderen Wegen in die Tiefe und in sich zurück; indem sie nie eine Dissonanz oder gewaltsamen Ausweg sucht, sich ganz dem inneren Bau der Gruppe widmet, gibt sie ihr eine Geschlossenheit und ein Gleichgewicht, das bis in die letzten Teile gleitend ist und die Schwere restlos aufhebt. Eine Mulde oder ein konvexes Detail fordert nicht nur eine, sondern zahlreiche Entsprechungen im Gegensinn, die dauernd einander ablösen. Wie diese gleitenden, nicht konkret faßbaren Bewegungen und Entsprechungen zustande kommen und dabei die feste Spannung der Volumen bewahrt ist, wird klar durch das Aufsuchen der Gestaltform (oder besser ihres Auftauchens aus der Vorstellung in die sichtbare Oberfläche, ihres zur Bildform geronnenen Zustandes):

> Lösen wir uns vom Dargestellten und sehen wir die Gruppe als in sich bewegtes Gebilde. Lassen wir den hell erleuchteten Putto in der Mitte etwa bis zur Größe seines Kopfes zusammenschrumpfen, so erhält man ein Gebilde, das wie ein Gestirn im Zenit über einer beschatteten Mulde steht, die vor allem aus der Brust des linken großen Engels bestritten wird. Diese Mulde enthält also keineswegs toten Leerraum, sondern schließt sich über das verkleinert angenommene Puttogebilde zu einem

hohlen Volumen, zu einem Volumen mit nicht immer taktischen Grenzen zusammen (erster Grenzzustand). Lassen wir das Puttogebilde sich dehnen, so wird es allmählich das hohle Volumen mit Masse anfüllen und sich der Mulde eng anpassen (zweiter Grenzzustand). Der jetzige (dritte) Zustand hält die Mitte. Der ersten Phase würde im Werke Donners etwa die Hand Marias in der Gurker Pieta entsprechen (Abb. 3). Der zweiten Phase das Gefäß der Ybbs (Abb. 60), das Kind auf dem Brixener Fragment (Abb. 5) oder auf diesem Bilde der linke auf der Wolke ruhende Oberschenkel des großen Engels. Was hier vorgenommen wird, ist keine befangene Spielerei, sondern es wird die eigentliche Formvorstellung Trogers (bzw. Donners) wiederzugeben versucht. Wir stoßen dabei auf eine Formgestalt, die keine feste konkrete Bildung hat, eigentlich nur in der künstlerischen Phantasie lebt, stets wandelbar ist, in ihren verschiedenen Zuständen und verschiedenen Dichtigkeitsgraden in Erscheinung tritt, daher nie fest greifbar oder als geometrisches Zeichen ablesbar ist. Sie kann nie allein auftreten, da ein plastisches Volumen an das andere grenzt. Ein Gebilde wächst aus dem anderen; Gruppen entstehen, die immer wieder in sich zurückgreifen und zu einer höheren Lebensform sich schließen.

So sind aus einem Prinzip die verschiedensten Eigenschaften erklärt worden: Die Suggestion eines Wachsens und Schwindens konkaver und konvexer Gebilde; ihre stete wechsel- und allseitige Entsprechung, das dichte, aber nie gedrängte Gefüge von Wolken, Gliedern, Körpern usw.; die unaufhaltsame und doch in sich ruhende Bewegung, das gleitende Gleichgewicht, die volle Plastik, die zentrierte Geschlossenheit der ganzen Gruppe.

In gewisser Hinsicht stellt das Bild einen Idealfall dar: Seine Gesetzlichkeit tritt verhältnismäßig klar an die Oberfläche, und in unserer Formulierung trifft sie auch auf Donner zu. Von diesem unterscheidet sich Troger in anderen Werken offensichtlicher, doch nie grundsätzlich. Donner benutzte als Strukturelement ein röhrenförmiges in sich ruhendes Gebilde, das bei Troger mehr spitz oder keilförmig zuläuft, oft kantig gebrochene Umrisse annimmt. Innerhalb einer Figur sind so die Spannungsgegensätze größer, die Kräfte sammeln sich an gewissen Eckpunkten des Körpers und bestimmen von hier aus die Proportionen[12]), treiben über die zugespitzten Formationen energiegefüllte Linien, die von Glied zu Glied, von Figur zu Figur sich ziehen und alles zu rhythmisch bewegten Gruppen binden[13]). So wird das

Temperament stärker, die Bewegung heftiger: ein offen flammendes Pathos schwingt durch Konturen und Glieder.

4. Der stilistische Unterschied zwischen Donner und Troger kann z. T. auch stofflich als Unterschied einer mehr auf sich bezogenen Skulptur zu einer weite Flächen bedeckenden Freskomalerei aufgefaßt, wenn auch nicht erklärt werden. Diese verlangt eine freiere, mehr wirkungsvollere Behandlung des Lineaments und stärkere Beweglichkeit der plastischen Massen. Sie enthält auch ein neues Problem, das *Verhältnis von Einzelbild und seiner dekorativ-optischen Bestimmung im architektonischen Raum*:

a) Bei der Umgestaltung der Stiftskirche Altenburg trafen die drei bedeutendsten einheimischen Künstler ihrer Zunft und Zeit zusammen: Der Umbau stammt von dem Baumeister Jos. Munkenast, von Holzinger der Stuck; 1732 begann der 33jährige Troger seine Arbeit an Gewölbefeld und Flachkuppel des Chorraumes. Die Fresken des Feldes über der Orgelempore und der riesigen Ovalkuppel vollendete er im nächsten Jahr. — Der durch das Mittelschiff schreitende Besucher wird vor allem und immer wieder das Fresko des Presbyteriums betrachten (Abb. 7) — nicht nur seiner besonderen Schönheit wegen: es liegt in der günstigsten Blickrichtung. Seine äußere korbähnliche Form fängt und konzentriert die Sehlinien. Die Lage der vor allem sichtbaren Randgruppen ist auf den Zuschreitenden bezogen. Da das Bild keine perspektivische Projektion enthält, der Freiraum standpunktlos ist und die körperliche Macht ungemein eindringlich, so mag es im *ständigen Umhergehen betrachtet* werden, ohne daß sich störende Verzerrungen einstellen. Die plastischen Energien treiben den Blick um jede Figur, von Gruppe zu Gruppe auf mächtigen Schwüngen in den Himmelsraum. Die körperliche Dynamik führt allmählich — nicht unmittelbar — zur Illusion in der betrachtenden Phantasie. Obwohl die sogenannten ästhetischen Grenzen, zumal wenn man sie so rein materiell wie Michalski[14]) auffaßt, strikt eingehalten werden, wächst auf dieser erhöhten Stufe des jetzt meist inhaltlichen Erlebens alles zusammen. Vom Eingang zum Chor in Travée und Längskuppel fortschreitend sich entwickelnder Gehalt überbrückt große Spatien von Kuppel zu Kuppel. Mit der Reihe der Fresken läuft *sinngemäß* eine bestimmte Farbenskala ab, die obere Einheit ist. Das Fresko über der Orgel (Abb. 9), dem Eintretenden und der Außenwelt am nächsten, beherrscht durch Bäume und Erdreich ein etwas trockenes Gelb. Es geht anfangs als ungelockertes Orange in das große Kuppelfresko über, wo die Farben dann entsprechend dem Figurengewirr zur klanglosen Viel-

falt sich häufen. Die Farbarmut des Braungelb ist in gegenständliche Farbfülle umgeschlagen. In den beiden folgenden, jeder irdischen Wirklichkeit entrückten Fresken des Chores (Abb. 7 und 6) sind die Farben durch einen wunderbaren Filter gegangen. Die undurchdringliche Dichte haben sie verloren; sie gehen eine kaum merkbare Vermählung mit lauter Zwischentönen ein und brechen sich in einem rauchigen Fraise. Sie sind durchscheinend und hell mit größter Sorgfalt gewählt und gebettet im lockeren Weiß der Wolken, deren Schwere durch perlmuttrige Schattengebung sich aufzulösen beginnt.

Die visionäre Einheit in der Illusion eines Pozzo oder im rauschhaften Dekor der Süddeutschen finden wir kaum in Altenburg. Zwar ist noch ein starkes Maß hochbarocker Aktivität und programmatischer Überzeugungskraft wirksam und mit ihnen eine illusionäre Einheit, die den ganzen Kirchenraum füllt. Doch ist sie nicht unmittelbar der Anschauung gegeben; sie bildet sich erst allmählich in der Vorstellung des Beschauers. Form- und inhaltsthematische Beziehungen, die über die tektonischen Grenzen hinweg, ohne sie je zu zerstören, rhythmisch-wachsende Korresponsionen bilden, und der schräge Blick in die raumschiebende plastische Wucht der Figuren führen schließlich in der betrachtenden Phantasie zu jenem Unisono, in dem der Gegenstand durch visionären Affekt aufgenommen wird, und das bei Pozzo, in Süddeutschland und noch bei Tiepolo unmittelbar die Sinne zu einem betörenden Sursum fortriß.

b) Da also der Zusammenhang in der Hauptsache durch rhythmische Entsprechung (Korresponsion) — nicht durch das Ineinander-Aufgehen der Elemente — erzeugt wird, die tektonischen (ästhetischen) Grenzen gewahrt werden, ist prinzipiell die gesonderte Betrachtungsweise eines Fresko möglich (sinnvoll). Hatten wir vom Presbyteriumfresko umhergehend im Zusammenhang mit dem Kirchenraum und im Zusammenhang mit der dekorativen und inhaltlichen Bestimmung einen Eindruck gewonnen, so entsteht dagegen ein neu zu deutendes Bild, wenn wir uns direkt unter seiner Mitte befinden und von diesem festen Standpunkt aus es für sich betrachten (Abb. 8). Die Aktion der Figuren ist nicht mehr wirksam im Sinne einer über die tektonische Begrenzung weisenden illusionsfördernden Energie. Die Bildgesetze laufen innerhalb von Rahmen und Wölbung der Kuppel ab, erhalten durch sie z. T. Bestimmung und Halt.

Die Gestaltform: Aus der konkaven Bildmitte wölbt sich die Gruppe von Gottvater und Engel als festes Gebilde hoch. Zwischen ihm und den Eckkartuschen besteht ein intensiver, diagonaler Spannungszustand

(der kaum durch eine dazwischen kreisende Spiralbewegung ausgeglichen wird). Erst in dieser Ansicht werden alle Bildteile als sich gegenseitig in wachsender Spannung haltende negative und positive Massen- und Hohlvolumen lebendig.

Welche fast über die ganze Bildfläche hin wirksame Energie enthält allein die Raute des straff drapierten Engels in der ungefähren Mitte! Entsprechend sind die Farben in die Bildrechnung gestellt. Das Cöolinblau eines Kleides z. B. erhält seinen eigentlichen, ästhetischen Sinn, wird zum bisher nie gesehenen Effekt gesteigert durch ein bestimmtes gegenübergesetztes Rotorange. Das Grün wird eliminiert und dient als Fond der umgebenden Stuckatur. Diese giftiggrünen, von weißen Stuckspitzen übersponnenen Randflächen bilden einen herausfordernden Gegensatz zu dem perlmutternen Rauchton der Malerei. Über dem Hochaltar (Abb. 6) geben Weißlila, milchiges Blau und glühendes Rotbraun in der ähnlich isolierten und doch sich bedingenden und steigernden Weise der Kontrastformen den Gestalten der Kirche, des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung ihre charakteristische Sonderung und symbolische Kraft.

Das Presbyteriumfresko in Altenburg forderte zwei verschiedene Anschauungsweisen (Abb. 7 und 8): die eine brachte es in Verbindung mit dem dekorativen und illusionistischen Zweckgehalt des gesamten Kirchenraumes; die andere war durch Isolierung des Bildes allein auf die Gestaltform gerichtet. Sie verlangten demnach auch jedesmal einen gesonderten, d. h. angemessenen Betrachtungsort.

5. Die großen Deckenfresken (Abb. 11 und Jacobs, Seite 63) in Győr, 1744 und 1747 entstanden, lassen beide Betrachtungsweisen in eine zusammenwachsen, d. h. es entsteht keine Sonderung mehr durch unterschiedliche Wahl des Betrachtungsortes. Das Zusammenwachsen beruht auf gegenseitigem Kompromiß: Die Illusion ist nicht einheitlich, da zwischen Figuren und gemalter Architektur ein perspektivischer Bruch vorhanden ist (leicht ersichtlich auf dem „Englischen Gruß", Abb. 11), und die Gestaltform ist weniger konzentriert, viel lockerer und gelöster als in den früheren Werken, ist dafür aber nun fähig, an Ausmaß bedeutend zuzunehmen und die gesamte Fläche innerhalb des riesigen Rahmens zu füllen. Es besteht keine „leere" Stelle, kein Loch, durch das der Blick ungehindert hindurchginge.

Figuren und Gruppen, Wolkenballen und Wolkenmulden, Atmosphäre und freier Himmel sind in die beschriebene latente, gesetzliche Einheit

gebracht. Der plastisch-räumliche Kontakt sich entsprechender Volumen bindet alle Elemente zu einem Bildkörper, der sich zum Rahmen in organischer Fülle hält[15]).

6. In den Spätwerken Trogers (Brixner Dom 1748—50; Dreieichen 1752, Abb. 10) verliert sich immer mehr die kämpferische Dramatik seiner Formprobleme. Ihre Anwendung ist nicht mehr stetig neue Auseinandersetzung, sondern sie ist zu jener selbstverständlichen Handhabe geworden, die den aktiven Drang zur Oberfläche nicht mehr nötig hat. In Dreieichen bewegt sich schon der Rand in müder Kurvatur. Vom ehemals so starken Raumsinn ist nur wenig spürbar; der plastische Gehalt von Farben und Figuren ist zurückgedrängt. Von den schweren energiegeladenen Menschen der frühen Zeit ist nicht viel mehr geblieben als ab und zu ein Detail, das hier, wo das einzelne wenig gilt, seine Wirkungsbedeutung verloren hat. Die ganze farbige Erscheinung und der locker gebundene Reigen der himmlischen Scharen ist so, daß das Fresko nach der Mitte zu wie in schaukelnde Bewegung gerät. Kein fester Kompositionsansatz, kein sich entsprechendes Verhältnis einzelner Farben wie in Altenburg; so gerät alles in ein sanftes Schaukeln und Schweben, bis das Gewölk von einem leichten Strudel mitgerissen wird und im unendlichen Äther verschwindet. Die Farben, von opalener Vielfalt mit hauchzartem, silbrigem Pigment, finden nirgends Halt; nur hie und da einige Tupfen, die sofort wieder im tausendfältigen Gesamtton untergehen. Beim „Aufgeben des Spannungszustandes", bei der „Lösung seiner formalen Macht durch weite milde Geistigkeit" (Brinckmann, Spätwerke großer Meister, S. 56 und S. 19) wirken Alter und Zeittendenz gemeinsam. —

Daß diese im Vorstellungsbereich ruhende Gestaltform nicht immer, auch wenn man nur die frühen Arbeiten Trogers berücksichtigen würde, anschaulich aufzuweisen oder gar geometrisch deduzierbar ist, hat zwei Gründe: In einem Werk der bildenden Kunst muß sie notwendig die äußere darzustellende Wirklichkeit durchdringen und sich ihr anpassen. Dann hat sie aber bei Troger selbst stets wandelbare Eigenschaften. An dem wachsenden und schwindenden Verhältnis von massiven und hohlen, von positiven und negativen Volumen haben wir gezeigt, daß ihre Erscheinungsweise wechselt.

Gegenbeispiel (III): Diese besondere Gestaltungsweise Trogers und Donners wird vielleicht klarer durch einen kurzen Hinweis auf die andersartige Kompositionsgewohnheit des gleichzeitigen Daniel Gran. Etwa 1740 schuf dieser das Langhausfresko der Sonntagsberger Wallfahrtskirche

(Abb. 12). Der Rahmen ist ähnlich wie der in Győr. Doch: die Figuren sind gleichmäßig über die ganze Bildfläche verstreut. Sie dienen vor allem ihrer gegenständlichen Bedeutung, richten sich mit möglichster Treue nach den Anweisungen des Programms, repräsentieren die idealen Zustände des Inhalts, der vor allem zu begreifen ist. Gestaltendes Element ist ein außerhalb der ästhetischen Sphäre liegender Faktor: das Programm; es bestimmt die dogmatisch beherrschte Haltung der Figuren, gibt ihnen Gleichmaß, Ruhe und Gewicht, maßvolle Proportionen, gemessene Gebärde und eindeutig konkrete Beziehung; stellt Modulation und Schatten in den Dienst plastischer Anschaulichkeit, alles um „einen möglichst glatten und reibungslosen Ablauf der optischen Apperzeption" zu erzielen (Schwarz). Dem entspricht auch die Wahl übersichtlicher Kompositionsschemen: Serpentine, Diagonale, Rhombus. Das temperierte künstlerische Denken Grans ist eine enge Verschmelzung mit der barocken Ikonologie eingegangen. Für uns ein schwer reproduzierbarer, für das 17. und 18. Jahrhundert jedoch geläufiger Fall. Nur so kann man seinen geometrischen Bildbau, der den dogmatischen Gegenstand ausdeutet, nicht nur als ständig bereites Requisit bezeichnen, sondern in ihm eine — wenn auch nicht tiefgründige und unmittelbare — Vorstellungsform sehen.

Der historische Ort. Gemeinsam sind Troger und Gran — dies sei in besonderer Hinsicht zur provinziellen Kunst gesagt — nur ein ganz Allgemeines, ein schlechthin Gültiges. Ihre Formauffassung bedeutet für den zeitlich weit ausholenden Gang der Entwicklung einen konsequenten Schritt, im Bau der europäischen Stilgeschichte ein logisches Gelenk. Sie ist nicht dunkel oder zwiespältig, bietet kaum Rätsel; vielmehr ist sie deduzierbar aus den bestimmten Stadien verschiedener vollwertiger Entwicklungsreihen und von jener gerundeten Klarheit, die Gliedern eines internationalen Formverbandes stets eigen sind. Diese breite formengeschichtliche Basis, diese internationale Region, aus der sie herauswuchs, gibt ihr legitimen Rückhalt. Trotzdem ist Trogers zusammenfassendes Vermögen originär, seine synthetische Form so belebt und auf ein unbedingt neues und hohes Niveau gestellt, daß sie, von einer Lebenskraft erfüllt, selbständig weiterwächst und fast alle spätere Leistung in Österreich in irgend einer Hinsicht von ihr vorgebildet erscheint. Eigentlich erst mit Trogers Auftreten ist die österreichische Malerei gleichzeitig Weltphänomen wie nationales Gebilde.

2. Stilauslauf
(Schule Trogers außer Maulpertsch und Bergl)

Zwischen der Größe der architektonischen Leistungen und der plötzlich sich ausbreitenden Volkskunst im 18. Jahrhundert hat die bildende Phantasie ein Gewächs getrieben. Neben dieser quellenden Fruchtbarkeit wächst die Last der Geschichte, und mehr und mehr unterliegt die instinktsichere Bildkraft der wissenden Betrachtung, der analytischen Kritik und dem Geschmack am Urteil.

Diese aufkommende Popularisierung kritischen Erkennens erklärt die bis heute stichhaltige Einsicht einer Darstellung von Trogers Bildung und künstlerischem Erbe, die aus seiner unmittelbaren Umgebung herrührt. Einige Tage nach seinem Tode (20. Juli 1762) erschien im „Wiener Diarium" ein Nachruf, der nach einer Beschreibung seines Lehrganges einige klarsichtige, wenn auch dem Sprachstand der damaligen Ästhetik gemäß uns etwas antiquarisch erscheinende Bemerkungen über das allgemeine Stilniveau seiner Schule enthält. Mit wenigen Worten wird hier schon das Wichtigste über das eigentliche Thema dieses Abschnittes ausgesagt, die Abwandlung des Trogerstils durch seine Schüler. U. a. heißt es in dieser Biographie[16]):

„ . . . . . Er ging zuerst nach Venedig und von da nach Rom, ... Sie (Troger und Meitens) studierten mit so unverdrossenem Eifer nach der in der Gegend von Rom befindlichen Antiken . . . . . Von Rom ging unser Troger nach Neapel und Bologna, an welch letzterem Orte er drei Jahre blieb. Die lebenden Meister, nach welchen er während seiner Abwesenheit aus seinem Vaterland studierte, waren S. Manaigo, J. B. Piazzetta, S. Conca, der Cav. M. Buonfili und F. Solimena . . . . . Des seligen Herrn Trogers Komposition ist glücklich, reich und mannigfaltig. Oft hat man in derselben den Solimena gemerkt, ohne daß man inzwischen sagen könnte, daß er ihm jemals auf eine sklavische Art gefolgt sei. In Farben, Schatten und Licht aber hat er sich meistens nach dem Piazzetta gerichtet. Unser Künstler ätzte auch zuweilen einige Stücke malerisch in Kupfer, von denen verschiedene in den Händen der Liebhaber sind. Er hatte überdem in der Bildhauerkunst eine so tiefe Einsicht, daß erfahrene Künstler die von ihm aus Gips verfertigten Figuren, Köpfe, Leiber usw., mit Ehrfurcht und als Muster ihrer Art aufbewahren. Er hat mehr Schüler als je ein ausländischer reich besoldeter Maler gezogen. Unter diesen sind

die vornehmsten Herr Hauzinger und Herr Zeiler von Raita aus Tirol, von denen der letztere im Reich und der erstere zu Wien den Ruhm der Schule behauptet. Unser Troger hat die Ehre gehabt, von vielen aus Begierde nach einer leichten und geschwinden Manier nachgeahmt zu werden. Aber nur wenige wollten es diesem aufrichtigen Manne glauben, wenn er ihnen sagte, daß ihm seine leichte Manier die meiste Mühe gekostet hätte; daher haben auch viele nicht das Wahre, Gelassene und Gute in seinen Schilderungen, sondern nur einige gezwungene Wendungen der Glieder und die zuweilen überhäuften Gewänder mit wenigen, aber sehr starken Falten nachgeahmt, in die er zuletzt, um den Geschmack verwöhnter Liebhaber zu befriedigen, verfallen ist[17]) ....."

In der festumrissenen Vorstellungswelt Trogers regt sich ein gut Teil übernommener, bisher ungelöster Probleme des Barock. Eine starke Erfindungsgabe und ein ursprünglicher Gestaltwille lassen sie alle aufgehen in ein letztes neugefundenes Vorstellungsgebilde, das allen Schöpfungen Trogers formende Voraussetzung ist. Der Entstehungsprozeß eines Trogerbildes erhält von ihm Ursprung und ständige Kontrolle (und erklärt jene „Mühe", die Troger beteuert). Selten war eine neue Formidee so zündend, mißt man sie am äußeren Erfolg und an der Größe der Schülerzahl[18]). Doch in ihr eigentliches Entstehungsbereich haben diese Schüler keinen Zutritt. Volle Rundung und die Gabe eines allseitigen Sichäußerns enthält diese Formidee nur an ihrem ursprünglichen Wachsort, der gestaltgefüllten Vorstellungswelt Trogers und Donners. Die Schüler sehen nur ihre verschiedenen Erscheinungsweisen; je nach Veranlagung lernen sie diese oder jene. Die Formen der Schüler beziehen sich nicht auf ein zentrales Vorstellungsgebilde, von dem vielmehr immer nur eine Seite wahrgenommen und nachgeahmt wird. Was die Wiener Akademie malt oder meißelt, ist zum großen Teil ein „Auszug" aus Troger oder Donner. So begegnen wir, wie so oft im Gefolge großer Stilschöpfer, dem Phänomen der Stilspaltung. Einige nur aufgereihte Belege mögen in diesem Übergangskapitel genügen:

Vorerst sei der Kritik unseres Nachrufschreibers an einer peripheren aber um so eifriger nachgeahmten „Manier" Trogers zu „einigen gezwungenen Wendungen der Glieder und den zuweilen überhäuften Gewändern, mit wenigen, aber sehr starken Falten" Anhalt gegeben. Sie mag sich auf die Art einiger Stichvorlagen (Garzarolli: Abb. 66; vergl. auch Abb. 4) beziehen, die einem verwöhnten Geschmack preziöses Vergnügen und dem Schülerkreis richtlinige

Übung bot (vgl. Anm. 17). Auf überspannte Anschaulichkeit sind Figurenumfang und Fall der Stoffe gebracht. Baumschlag und Wolken sind von einer lehrenden Exaktheit; und selbst in der Spreizung der Figuren verrät sich die Freude an didaktischem Vielvermögen. Doch nichts auf dem Blatt ist — wie sonst bei akademischer Übung geläufig — matter Abglanz einer allzufernstehenden Vorstellung individueller Formgestalt, die vielmehr im unmittelbar vorbrechenden Quell von einem geheimen Zentrum aus alles, was der Troger eigenen Plastik gefügig, hineinreißt in dichten, erregenden Strudel.

Ein wenn auch kaum spürbares Erschlaffen des dichten Zusammenhanges tritt in den Kuppelfresken der Altenburger Bibliothek (ab 1742) ein (Abb. 14). Überall dort, wo die formende Vorstellung Trogers direkten Ausdruck findet, scheint sie — selbst noch in ihrer bildlichen Fixierung — ein lebendiger Vorgang, stößt sie die schweren Bilddinge in einen pulsierenden Organismus. Die leisen Anzeichen einer gegenständlichen Erstarrung, gefördert durch klare Luft und stumpf-sachliche Farben, lassen für die Kuppelfresken der Altenburger Bibliothek ausführende Schülerhände (Hauzingers?) vermuten, während der Entwurf sicher durchgehend noch von Troger selbst herrührt.

Die auch hier schon auffallende Streckung der Proportionen kennzeichen besonders die Fresken des Vorraumes, an denen J. J. Zeiler stark beteiligt ist (Abb. 16). Die Einzelheiten sind noch durchaus trogerisch, doch ist der Figurentypus Trogers — wenn der Ausdruck erlaubt ist — ins „Schießen" geraten. Der Verlust an Gewicht und plastisch-räumlicher Absicht, das aufgeregte Hin und Her der Gewänder, die unbekümmerten Wendungen und die Dehnung der Figuren ermöglichen eine bequeme dekorative Bindung und weisen auf jene getadelte „leichte und geschwinde Manier", mit der Zeiler später die Ausmalung riesiger Kuppeln mühelos bewältigt.

Die von Troger gewiesenen Wege sind verschieden. Hauzinger schlägt in den Chorfresken von Dreieichen (1760) eine dem Zeiler beinahe entgegengesetzte Richtung ein (Abb. 15). Das Verhältnis von Körperlichkeit und dekorativer Bindung ist bei ihm genau umgekehrt; je mehr diese schwindet, desto mehr nimmt jene an Ausmaß zu. Das Bildornament hat kaum mehr eine Beziehung zum tektonischen Rahmen, da die rhythmisch-lineare Formbildung überhaupt geschwächt ist. Das plastische Ideal Trogers und Donners wird bei ihm zum akademischen[19]) Lehrgut. Er löst es vom ehemaligen ästhetischen Verband und behandelt es als isoliertes Problem. So bildet

die muskulöse Plastik der schwerfällig agierenden Personen und die ungefüge Plastik einer dröhnenden Architektur unvereinbare Gegensätze. Ein in dieser Hinsicht gestellter Vergleich zwischen den beiden thronenden Königen Ahasver (Abb. 15) und dem Salomo in Altenburg (Abb. 14) ist schlagend: Hauzinger setzt die Figur unvermittelt in eine spröde Architektur; bei Troger, trotz der Mitarbeit von Schülern, noch ein enger Kontakt, ein Sichbedingen räumlich-körperlicher Mengen und Energien, die Mensch und tektonische Bestandteile zu einem Gebilde machen; der Kopf steht wie ein magnetischer Fixpunkt vor dem Dunkel der Thronnische. Eine zuweilen vorkommende Eigentümlichkeit bei Troger und Donner: das der Haut eng anliegende Gewandtuch schiebt sich zu langen Röhrenfalten zusammen, die an Schlaufen, Grübchen und preziös gebildeten Knotenpunkten sich verästeln, steigert Hauzinger einseitig, eben im Sinne des Grob-Plastischen, und zieht aus diesem Vorgang eine pseudoindividuelle Wirkung.

In deutlicher Nähe Trogers entstand die „heilige Ursula" des Sigrist (Abb. 18)[20]). Haltung und Geste, das drall gezogene Pigment von Arm, Hals und Kopf, die rautenförmige Anlage der Gewandteile, schließlich die Kopftypen sind „äußere Stileigentümlichkeiten" Trogers. Nur sind dessen Oberflächenwerte — eben weil sie hier nicht auf den Mittelpunkt einer in sich begründeten gestaltenden Energie gerichtet sind — ins Niedliche abgewandelt. Oder aber — das deutet schon die Silhouette des Schiffers an und wird auf anderen Bildern (Tod des Joseph, Abb. 19) überdeutlich — sie geraten aus demselben Grund ins Wuchern, Schwimmen und Auftreiben, in eine groteske Verzerrung im brodelnden, geheimnisvoll-bewegten Bildkörper und steigern sich zur seltsam-suggestiven Macht. So überraschend die einzelnen Bildchen wirken, so bezeichnend ist es, daß der Betrachter von Entwicklung und Werk Sigrists zu folgendem Ergebnis kommen muß: „Das von Troger übernommene Formgut steigert er zu einer wilden, vor dem Ungeschlachten nicht zurückschreckenden Monumentalität. Gerade die Überhitzung ist aber Beweis für eine nicht prämir schöpferische Erscheinung. Sigrist braucht stets eine fremde Grundlage, in deren Umformung er seine Eigenart betätigt ..... Sigrist mußte immer auf den Schultern anderer stehen. So ist auch das Bild seiner Entwicklung nicht homogen." (O. Benesch, der Maler und Radierer Franz Sigrist, Festschrift E. W. Braun, Augsburg 1931, S. 185 f.).

Der Stich „Jesus und die Samariterin" des Prager F. X. Palko (Abb.20) verrät ohne weiteres das Troger-Donnersche Vorbild[21]). Die Bewegungs-

richtungen des von diesem Vorbild geschaffenen Körpertypus sitzen Palko im gedrillten Handgelenk. Sie fließen in melodischen Linien ab, deren kapriziöse Führung die Freude an einer Fingerübung aufweist. Rechenschaftsforderung und der peinvolle Zwang einer in einem schöpferischen Bewußtsein verankerten Form sind nicht zu vermuten, auch wenn man nicht weiß, daß Palko sich die verschiedensten zeitgenössischen Stilrichtungen zu eigen machte und technische Eigenarten Piazzettas, Seb. Riccis (Abb. 21), Trogers, Pitteris u. a., ausgezeichnet beherrschte. So entstanden von einer Hand Werke, die nichts miteinander zu tun haben. Für Palko und Sigrist gilt: Was an äußerer Form gewonnen, geht an innerer verloren.

Arbeitet Palko, dessen Eigenwille durch die Übermacht eindrängender Vorbilder erdrückt wurde, in den verschiedensten Manieren, so geht bei Mildorfer der Riß durch das Bildwerk selbst. Sein Hauptwerk, das große Kuppelfresko der Kirche am Hafnerberg (1743—45), wirkt in seinen schrillen Dissonanzen wie das turbulente Abbild eines Kampfes zwischen seiner tiroler Herkunft und seiner Wiener Bildung (Abb. 17). Die Eindrücke seiner Heimat, in der ja oft die besten süddeutschen Freskanten gearbeitet haben, treten als knorrig gebildete Balustrade, als zackig aufgerissene Silhouetten, als klotzig bewegte, von einem mächtigen Pathos ergriffene Menschen in die ungeschliffenste Erscheinung. Und mitten in diesem ungeschlachten, wirren Treiben fliegende und musizierende Engel von gepflegtem Formschliff, die ohne weiteres Ausschnitte aus einem Bilde Trogers sein könnten. Wo die beiden antagonistischen Prinzipien, Bildung und Abstammung, etwa in einer Figur zusammentreffen, bewirkt dieser Aufeinanderprall wirre Zuckungen und herkulisches Gebaren. — Dieses an sich bedeutende Talent stößt später seine ihm mit auf den Weg gegebene Erinnerungslast ab und beruhigt sich schließlich auf halber Strecke zwischen Troger und Maulpertsch.

Diese einseitige Auswahl Trogerscher Oberflächenformen und ihr in gewisser Hinsicht manieristisch zu nennendes Weitertreiben und Steigern ist auch bei den zahlreichen nicht erwähnten Schülern aufzuweisen. Eine Ausnahme bilden Maulpertsch und Bergl.

II. Teil

Stilmutation in der Schule Trogers durch Eindringen der provinziellen Formkräfte (Maulpertsch, Bergl)

Eine geschlossene Stilbewegung in Österreich begründen Troger und Donner. Ihre ursprüngliche, schöpferische Begabung verpflichtet eine riesige Zahl von Schülern, die in Schranken eines akademischen Stilgesetzes echten individuellen Neigungen schwer nachgehen können. Diese erschöpft sich vielmehr in einer Spezialisierung der Schulformel. Manche Schüler benutzen ihre vorhandene Bildungsenergie zu einer gesteigerten Ausdeutung etwa des Trogerschen Körpertypus', dessen angeschlagene innere Bewegungsrichtung um ihrer selbst willen bis zur letzten Möglichkeit getrieben wird. Der von Troger gebildete Stil läuft vermöge immanenter Formgesetze ab in manieristischer Zuspitzung.

Auch Maulpertsch und Bergl gehören dem Schulkreis Trogers an. Das Offensichtlichste ihrer Bilder — zumal der früheren Werke des Maulpertsch — ist grob gesagt eine Stärkung des seelischen Gehalts bis zum Äußersten, ein Steigern jeglicher Bewegung bis zum Auseinanderfahren. Daß diese höchste Aktion nun keineswegs als manieristische Zuspitzung und Steigerung anzusehen ist, rechtfertigt die gesonderte Behandlung der Schule im vorigen Kapitel. Denn auch für Maulpertsch und Bergl ist das Stilgut Trogers zwar unbedingte Voraussetzung, doch hat es seine zwingende Gewalt verloren, da der Zuwachs an anderen Momenten so groß ist, daß von einer neuen Stilstufe gesprochen werden muß. Deren Quellen aufzudecken, wurde somit wissenschaftliches Problem, das für Maulpertsch Benesch in einem längeren Aufsatz untersucht hat[22]). Hier wird zum ersten Male seine komplizierte Entwicklung in oft sehr anschaulichen und eindringlichen Bildbeschreibungen aufgewiesen. Der Kenner der verschiedenen barocken und manieristischen Strömungen des 17. und 18. Jahrhunderts setzt ein breit angelegtes Vergleichsmaterial ein und spannt so Maulpertschs malerischen Stil in ein vielmaschiges Netz europäischer Beziehungen und Abhängigkeiten. Hierbei kann man den Einwand erheben, daß in der Verteilung der Abhängigkeitsakzente nicht abwägend vorgegangen wurde und schließlich das Phänomen seines

Stiles in eine Summe gleichwertiger Komponenten aufgelöst erscheint. Die thematische Begrenzung, nur „Quellen" aufzusuchen, berechtigt noch nicht, zwischen äußerlich anhaftendem Einfluß und wirklicher Vorbedingung nicht streng zu unterscheiden: So ist doch z. B. das Schulverhältnis zu Troger eine stets wirksame Grundlage, verbindet Maulpertsch eng mit der österreichischen Überlieferung und ist doch nicht auf eine Stufe zu stellen mit vorübergehenden Anregungen von Seiten Piazzettas oder Riccis. Die neue Ausdrucksgewalt zu erklären, durchsucht Benesch zwei Jahrhunderte nach phantastisch, expressiv und manieristisch schaffenden Künstlern, wie Paudiß, Bramer, Lyß, Magnasco, Piazzetta, Pittoni, Bazzani usw. Für den unauflösbaren Rest wird eine gotische Transzendenz verantwortlich gemacht.

Ähnliche Erscheinungen sind nicht immer aus wesensähnlichen Prozessen hervorgegangen, und ihre bloße äußere Ähnlichkeit genügt nicht immer, um sie einander als abhängig zu bezeichnen: So z. B. ist es für den Mailänder Maler Bazzani charakteristisch, daß er die Arme seiner Figuren in spitz weisende, zuckend und flammend bewegte Hände auslaufen läßt[23]; man wird die Armform des heiligen Narcissus von Maulpertsch (Abb. 24) beinahe übereinstimmend finden und sie bei einer Beschreibung unwillkürlich in ähnliche Worte fassen; diese Armform kann nun (und tut es tatsächlich) auf ein zentral wirkendes, umfassenderes Formgebilde hinweisen, notwendiger Teil eines ganz anderen Formzusammenhanges sein, der als solcher bei Bazzani gar nicht vorhanden ist; somit ist auch diese besondere Armform nicht aus Bazzani heraus zu verstehen. Die Ähnlichkeit ist zufällig[24]).

Selbstverständlich kann eine vielseitige Verknüpfung von Maulpertsch mit der europäischen Malerei nicht geleugnet werden. Schon um hier Wiederholung getaner Arbeit zu vermeiden, sei ausdrücklich auf die Einflüsse aufspürende Untersuchung von Benesch verwiesen, die Übernahmen von Lyß, Ricci, und Pittoni ganz sicher nachgewiesen hat; nur sind diese kein Erklärungsgrund für den neuen eigenartigen Stil des Maulpertsch, sondern Sympathiebezeugungen, die nicht verbindlich waren, zwanglose Wahl und Zuneigung, die der freie Wille leitete. Hier sollen verschiedene formale Einheiten, die Benesch sich aus heterogenen Einflüssen unterschiedlicher Herkunft entstanden dachte, aus einem Prinzip erklärt werden, das von wirklich struktureller Bedeutung für Maulpertschs Stil ist und das auf einem mächtigen Zustrom provinzieller Formkräfte beruht. Sie vor allen Dingen bewirken eine echte Wandlung der zu erstarren drohenden Stilstufe Trogers, der anderseits Maulpertsch als dem eigentlichen Schul-

boden traditionell verhaftet ist; dies rechtfertigt den Ausdruck „Mutation", zumal ja dieselbe Erscheinung bei dem anderen bedeutenden Freskomaler Bergl, der in einem ähnlichen Verhältnis zu Troger steht, festzustellen ist.

Maria Treu in Wien enthält von Maulpertsch das erste Freskowerk (1752) (Abb. 22). Gleichzeitig eins seiner bedeutendsten. In der riesigen Hauptkuppel: Szenen des Alten und Neuen Testaments. Unsere Aufgabe ist nicht das auslegende oder auch phänomenologische Beschreiben des vom gesamten Deckeninhalt gewonnenen Eindruckes (die schon zum Teil von Dvořak und Benesch geleistet wurde), sondern ein Aufsuchen und Eindringen in typische (wesentliche) Gebilde verhältnismäßig leicht übersehbarer, d. h. gereifter Art, um sichere Ausgangspunkte für unsere Beweisführung zu erhalten. Nicht nur von diesem Gesichtspunkt gesehen stellen die Königin von Saba, Abraham und David die vollkommenste Gruppe dar. Trogersches Stilgut bildet allenthalben die schulmäßig erworbene Grundlage: Sie zeigt sich in der rundlich drallen Bildung des Altaraufsatzes, des Puttos, der Köpfe, in den schweren, hier allerdings bis zum Klobigen gesteigerten Gliedmaßen, in der breitgelagerten Haltung der Hauptfiguren und den rautenüberspannten, starkgefässigen Rückenfiguren des vor dem Kandelaber Knieenden rechts und des Weihrauch schwingenden Engels. Was jedoch nicht mehr besteht, ist das plastische System Trogers. Dieses scheint zersprengt, und die drall-plastische Bildung von Altaraufsatz, Putto und Köpfen nehmen sich aus wie erratische Blöcke in einem neuen, ganz anders gearteten Zusammenhang: Bei Troger (Donner) fanden wir: der Weg zum Verständnis seines Phantasie- und Arbeitsvorganges führt notwendig über die Betrachtung der Einzelfigur; denn die organische und plastische Wirksamkeit unterliegt einem neuen ernst und konsequent betriebenen Interesse und alles weitere beruht auf ihm; die Komposition ist, wörtlich, übergeordnet; ihr Zusammenhalt durch freirhythmisches Entsprechen plastischer Körper ermöglicht immer noch die gesonderte Bedeutung der Einzelfigur, deren Sonderwert oft noch durch symbolisch-programmatischen Gehalt unterstrichen ist. Die einzelnen Figuren der Maulpertschgruppe können dagegen keine selbständige Rolle übernehmen, da der körperliche Organismus oft völlig zerstört ist, wenn nicht gerade die Rudimente der Trogerschule, wie beim Putto, überwiegen; Moses ist z. B. abgesondert undenkbar. Primärer Vorstellungsinhalt ist nicht die aus einzelnen Organismen gefügte Gruppe, sondern eine homogene Masse, die weder Teile, noch innere ausgewogene Beziehungen etwa rhythmischer oder plastischer Art, noch Ord-

nung zuläßt. So sind die Figuren in ihrer sachlichen Wirklichkeit gar nicht zu Ende gedacht, demnach in der Betrachtung auch gar nicht voll zu rekonstruieren: Wo befindet sich z. B. genau das rechte Bein des Moses, wie fügen sich überhaupt dessen Glieder aneinander? Die einzelnen Dinge sind oft gar nicht erkennbar, sie bilden häufig ein unentwirrbares Knäuel; große Gewandmassen überschwemmen und lösen die organische Gliederung. Alle Einzelheiten streben gegenseitig zu einer untrennbaren Masse sich zu binden. Das ständige Changieren, Schillern und Fluktuieren führt zu demselben Verschmelzungsvorgang, der den größten Gegensatz zu dem in Verhältniswerten Sichgegenüberstehen „plastischer" Farbkörper bei Troger bildet. Diese Masse ist in erster Linie zu „erleben". Nicht der Körper der Einzelfigur, sondern der „Körper" dieser Masse in ihrer gesamten Ausdehnung ist Träger des Ausdrucksgehaltes: Die in ihrem Inneren aufgespeicherte Energie entlädt sich unter großem Druck in engen Ventilen nach außen: in Stab und Hauptstrahlen des Moses, in der die Feder haltenden Hand der Königin von Saba.

Dieses Massendenken bezieht sich nicht nur auf ganze Gruppen, sondern unterwirft auch die einzeln behandelte Figur seiner unbedingten Gewalt. Der heilige Markus in dem einen Zwickel der Chordecke (Abb. 33) stellt rein optisch gesehen einen unorganischen Klumpen dar, in den einzelne Gliedmaßen wie willkürlich hineingesteckt sind. Eine Betrachtung nach potentiellem Gehalt wird eine geballte Energie feststellen, die gewaltsam nach außen im linken Arm, in der Feder der rechten Hand und im Bein entweicht. Oft ist dieser Außendrang so groß, daß die ganze Figur auseinanderfliegt: so der prächtige Matthäus im südwestlichen Zwickel derselben Kuppel (Abb. 23), in deren Mittelfeld allerdings noch venezianische Erinnerungen eine starke Rolle spielen. „Ausdruck" erfolgt nicht aus der Differenzierung einer seelischen Haltung oder einer körperlich-organischen Bewegung, sie ist vielmehr Verhaltungsweise einer Energiemenge, die überall mit gleicher Stärke eingesetzt wird, alle Figuren überwältigt, jeden individuellen Unterschied, jede organisch gedachte Artikulation unterdrückt. Die Figuren haben die Herrschaft über sich verloren; ob es sich um Tiere, Menschen oder Dinge handelt, alles ist der gleichen herrschenden Ausdrucksgewalt dienstbar gemacht.

Ein gutes Beispiel für diese neue Formauffassung ist der „heilige Narcissus" (Abb. 24)[25]). Die Darstellung ist einem Rhombus italienischer Herkunft eingespannt. Die Oberflächenbehandlung von Putto und Engel weist ebenfalls nach Italien: Piazzetta. Erst im Narcissus selbst zeigen sich die

wesentlichen Gebilde. Die Energiemassen sind an zwei Stellen konzentriert: linke Brusthälfte und Knie. Von hier aus sprühen sie auf flammend und zuckend bewegten Bahnen auseinander und zerreißen den objektiven Dingbestand. Weiter kann unter ihrem Druck der ekstatisch verzückte Krampf des Heiligen nicht getrieben werden. Im auffälligsten Sinne typisch das Gebilde von Arm, Hand und Buch: züngelndes Flackern, Expansionsdrang; der Arm hat keine organische, sondern eine potentielle Funktion (wir werden solche auffallenden Gebilde ganz woanders als in Italien wiederfinden). Das Licht überhellt die Mitte und bildet merkwürdige Schnörkel, Zickzacke, Kommaformen, leckende Fetzen und Blitzbahnen wie in der Saba-Abraham-Gruppe. Daß es sich um einen durch eignen Willen bestimmten Körper handelt, spielt kaum eine Rolle.

Eine prinzipiell verwandte Formauffassung hat Bergl. Zeigt sie sich, äußerlich besehen, nicht immer bis ins letzte Detail mit Maulpertsch vergleichbar, so weist sie doch, wie wir darlegen werden, auf eine gemeinsame Quelle. 1767 malte Bergl die Spiegelgewölbe zweier Traveen und eine Ovalkuppel der Donatuskirche in Säusenstein aus. Diese Kirche gehört zu jenen ländlich-schlichten Bauten, die — rührend in ihren hellen, anspruchslosen, doch von sicherem Geschmack und unbewußtem Takt erfüllten Innenräumen, entwicklungsgeschichtlich betrachtet verkommen und degeneriert — das Stilniveau der eigentlichen österreichischen Rokokoarchitektur bezeichnen[26]). Das Deckenbild vor dem Chor enthält das Martyrium des heiligen Donatus (Abb. 13): Simultane Aufregung, die keine Abstufung nach psychologischen Graden oder inhaltlicher Logik kennt. Der Blick in Einzelheiten wird keinen festen Anhaltspunkt finden, wird sich an keiner einzelnen Figur aufrichten können, da sie kaum aus dem ganzen Gewirr zu lösen ist. Sondern er wird ständig auf einen Ornamentzwang stoßen, der um alle Teildinge, um Glieder, Gelenke, Köpfe, um Tuchpartien, Steine, Altar eine manieriert geführte Linie treibt, die ruhelos in wurmartigen Windungen, Schlaufen, Kommabildungen, in kurzem Hin und Her sich autonom bewegt (auch durch keine Hell-Dunkel-Absichten wie bei Maulpertsch verschluckt wird). Ohne Rücksicht auf den Gegenstand zerreißt sie die Organismen, zieht Köpfe, Glieder in ihren verbeulenden, zerdrückenden Schwung, verknüpft miteinander die einzelnen gar nicht zusammengehörenden Dinge, so daß eine einzige undurchdringliche, eng verfilzte Masse entsteht, die streng gegen den leeren Luftraum abgesetzt ist. Die dichte Masse enthält in ihrer nervösen Linienführung die Tendenz, nach einer Mitte, die ungefähr durch

den in der Luft schwebenden Putto angedeutet wird, zusammenzuschießen. Dagegen ist jedes Detail mit expressivem Gehalt durchsetzt. Dieses von konvulsivischen Zuckungen und Krämpfen durchrüttelte Figurengewirr enthält aber auch als Ganzes die Absicht, nach außen sich zu entladen, und die kleine Götterfigur des Priesters, die spitzen Hände des Donatus und die Standarte des Kriegers nehmen sich aus wie elektrisch sprühende Energieleiter.

Weniger ein schön- und großsetzendes Formendenken als eine triebsmäßig und spontan geführte Handschrift durchsetzt als wesentliches Element das gesamte Oeuvre Bergls. Grade die gleiche Intensität, mit der sie überall, im ersten sowie im letzten seiner Bilder auftritt, gibt ihr den Charakter einer erstarrten Formüle. Der eigenwillige Genius des Maulpertsch schöpft aus derselben Quelle die reichsten Möglichkeiten. Oft bricht sie mit ganzer Gewalt, als nie gesehenes Pathos durch, oft wirkt sie nur unterirdisch in seinen Bildern. Nach 25 Jahren hat er sie völlig verarbeitet oder überwunden.

Wer die auf Troger folgenden Werke unter dem Gesichtspunkt einer Stilentwicklung ansieht, der wird nach anfänglicher Versandung eine in den 50er Jahren mächtig einsetzende, revolutionäre Änderung vorfinden. Das akademisch erhärtete Stilgut Trogers wird gesprengt durch einen Einbruch neuer Kräfte, deren elementare Gewalt eine Erklärung aus empfangenen, gepflegten, sortierten Einflüssen und bewußten Studien aller Art nicht erlaubt.

III. Teil: Der provinzielle Formtrieb

1. Einführung

Vielfalt von Rasse und Landschaft spiegelt sich auch in der so unruhigen Geschichte der deutschen Kunst. Schon ihr Tempo, bald Jahrzehnte nachschleppend, bald nach plötzlichem Durch- und Aufbruch absackend, unterscheidet sich von der zähen Stetigkeit romanischen Zielsinns. Beruht dieser auf einer sicher begründeten Überlieferung, auf ökonomischem Aufbau der schaffenden Kräfte, so verhindern in Deutschland die partikularen Bestrebungen eine harmonische Entwicklung. Diese ist hier selten klärender Prozeß: uralte Schlacken werden durch Jahrhunderte mitgeschleppt und gelangen plötzlich wieder zur unerwarteten Bedeutung. Gegen- und nebeneinander arbeitende Mächte, aus verschiedenen soziologischen, biologischen und historischen Schichten stammend, bewirken dauernde Gärung und die Reife eines Talentes hängt wie nirgends von der Gunst des geschichtlichen Augenblicks ab. „Kein Volk ist an gnadenlosen Genies, an herrlichem Umsonst, an solchen zu früh oder zu spät oder zu einsam gekommenen reicher als das deutsche" (Gundolf, Gryphius, S. 5). „In keinem anderen Lande liegen die Verhältnisse so verwirrt wie in Deutschland. Denn hier fehlt der Halt einer ruhigen Tradition, die Entwicklung ist durch äußere Ereignisse zertrümmert." (Brinckmann, Barockskulptur, S. 311)[27]).

Allerdings, das 18. Jahrhundert organisiert die immer wachsende Fülle der Leistung, und die zahlreichen Gründungen von Schulen und Akademien bezeugen den Wunsch, eine Richtschnur im fortwirkenden und sorgsam gehüteten Erbe zu finden. So nimmt von der bedeutendsten und einflußreichsten aller Schulen, der Wiener Akademie, gleichsam von der Ebene internationaler Gültigkeit ihren Ausgang eine gefestigte Stilentwicklung. Aber gerade sie erfährt ja in ihrem weiteren Verlauf (in den 50er Jahren) einen Umbruch und neuen Auftrieb durch Faktoren, deren Herkunft gänzlich außerhalb jeglicher akademischen Überlieferung zu suchen ist. *Abseits* von fester Schulbildung, meist in entlegenster Provinz über ganz Deutschland verteilt, arbeiten in ihrer Werkstatt Handwerker und Meister, die weniger von einer zeitbedingten Stilbewegung mitgerissen werden, als daß sie auf einen bestimmten, scheinbar voraussetzungslosen Formwillen hören, ja ihm zwangsweise untertan sind; einer nicht erlernbaren Formkraft, die bei vielen dieser

Künstler in ähnlicher Weise auftritt, ohne daß ein direkter oder indirekter Zusammenhang bestände, und die dann so unerwartet und unvorhergesehen in die österreichische Stilentwicklung um 1750 eingreift. Unabhängig von der Stil- und Zeitverpflichtung offizieller Kunst führt sie ein verhältnismäßig konstantes, meist verstecktes, unterirdisches Dasein. Erst wenn sie positiv als solche begriffen wird, obendrein ihr Sonderwert für die deutsche Kunstgeschichte ausdrücklich betont ist, erst dann wird man verschiedene, oft die wesentlichsten Erscheinungen deutscher Kunst insbesondere des 17. und 18. Jahrhunderts verstehen können, eigentümliche Erscheinungen, die meist entweder aus falschen Voraussetzungen oder schief aus dem Wiederaufleben gotischer Tradition erklärt werden. Überall wo in Zeit und Landschaft das straffe und organisierende Band formengeschichtlicher Einheiten, großer Stilbewegungen fehlt — dieser Zustand ist für Deutschland und nur für Deutschland stets akut —, leiht diese Kraft vielen Künstlern, die den Anschluß an offizielle Kunst nicht gefunden haben, Rückhalt und Ausdrucksmittel. Doch leistet sie nicht nur Aushilfsdienste, wenn sie gleichsam die Lücken der in Deutschland so brüchigen und zerrissenen Stilentwicklung ausfüllt. Denn es sind wohl die glücklichsten Augenblicke deutscher Kunstgeschichte, wenn in plötzlicher Verschmelzung der stets Unruhe stiftende Gegensatz von offizieller Stiltradition und provinzieller Formkraft momentweise aufgehoben erscheint: in den Fresken von Maria Treu, im Innenraum von Vierzehn-Heiligen[28]).

Bevor wir an die analysierende Betrachtung provinzieller Bildwerke herantreten, muß auf die leicht geübte Verwechslung mit einer anderen Formkraft, der primitiven, hingewiesen werden. Außerdem besteht noch folgende methodische Schwierigkeit: Die Erscheinungsformen der provinziellen Formkraft sind — ganz abgesehen von individuellen und zeitlichen Unterschieden — nicht immer identisch oder wenigstens unmittelbar miteinander vergleichbar, da diese, als Kraft, einmal mit verschiedener Intensität auftritt und dann verschieden starkem Widerstand begegnet. Wir werden also am besten mit dem Beispiel eines völlig kraftgeleerten, aus laschen Dekorationsformeln zusammengesetzten Bildwerks (1) beginnen, mit einer energielosen, formfernen Malpraxis, die dann theoretisch gefüllt und gestärkt werden kann: erstens durch die primitive Formkraft (2), zweitens durch die provinzielle Formkraft (3) in ihren verschiedenen Intensitätsgraden. Daß die Reihenfolge aller jetzt angeführten Bildwerke keine zeitliche, sondern eine rein methodische ist, ergibt sich aus der Beschaffenheit des Stoffes von selbst.

(1) Stilleerlauf. Gregor IV. Lederwasch schmückte 1754 die Filialkirche Mariapfarr bei Althofen mit einem Deckengemälde (Abb. 25)[29]: Nicht rhythmischer Bau, sondern lineares Ondulieren, keine Festigkeit durch strömende Energie, keine Richtung durch einen Stilwillen. Eine schlaffe, bauschige Kurvatur erweicht die Umrisse der unbeholfenen, schwammigen, müden Figuren. Der Barock hat formale Mechanismen ausgebildet, die automatisch auf diesem gesunkenen Stilniveau in Händen eines anspruchslosen, ländlichen Dekorateurs weiterarbeiten können.

(2) Primitive Formkraft. Die Dorfkirche zu Pönning (Bezirk Straubing) wurde 1762 von einem gewissen Sebastian Ziehrer mit einem Deckenbild (Abb. 27) ausgestattet[30]. Ziehrer war von Beruf Faßmaler. Diesem zunftgebundenen Handwerk völlig verhaftet, hat er wohl nie die Schulgeheimnisse der Perspektive und des menschlichen Knochensystems erfahren, und sein künstlerischer Ehrgeiz kannte noch nicht als Ziel den Bildungsrealismus. Überschritt er einmal die Grenzen seines Berufes und versuchte sich im Gemälde, noch dazu im Deckenbild[31], so bestritt er es mit Mitteln, die den Forderungen barocker Malweise völlig widersprachen. Das besondere barocke Empfinden für lebendigen Organismus, wie es sich in der Kurvenbewegung des Rahmens, in der beziehungsreichen Handlung der Personen, in der Durchgängigkeit und Illusorik des Raumes ausspricht, ist hier bis auf Reste zerstört. Doch begnügt sich Ziehrer nicht wie Lederwasch mit diesen Trümmern barocker Formenwelt, sondern füllt sie wieder mit einer ganz anders gearteten Formkraft, zwängt sie, man kann wohl sagen erbarmungslos in einen neuen Zusammenhang. „Er muß die fremden (hier barocken) Elemente auflösen, um sie seinem eignen, sehr energischen Formwillen unterwerfen zu können, und er verleiht den gelösten fremden Elementen durch sein eignes Stilprinzip eine neue Bindung." (Nach Kurt Freyers grundlegendem Aufsatz: Zum Problem der Volkskunst. Monatsheft für Kunstgeschichte, 1916, S. 210.) Alle schwankende Bewegung ist gewichen einer starren Verfestigung: Durch engste Reihung konzentrierter Szenen, durch das Aneinanderpressen koordinierter Figurenmassen und Architekturkulissen, durch lineare Verspannung alles Dargestellten und Klitterung des „horror vacui". Universalmittel ist ein Linearismus, der von den starken Umrißlinien bis zu den Parallelschraffuren das ganze Bild durchsetzt, die schematisierten Dinge und stereotypen Menschen fest zusammenbindet, durch Vernichtung des Schattens die Dinglichkeit der Darstellungen steigert, Raumwerte in Flächenwerte umsetzt und durch ein instinktives geometrisierendes

Verhalten ein dichtgefügtes planimetrisches System entstehen läßt. Die „Ausdruckswerte" entstammen dem überpersönlichen Bezirk der formelhaften Strenge, des ernsten, zur Maske gesteigerten Puppenwesens, der zum Symbol erstarrten Gebärde. Ob dieses Bild der Volkskunst zuzurechnen ist, möchte ich nicht entscheiden, denn die Grenzen der primitiven Kunst und der Volkskunst decken sich nicht immer und das gegenseitige, sehr komplizierte Deckungsverhältnis dieser beiden Gebiete ist von der speziellen Wissenschaft noch keineswegs geklärt. Jedenfalls ist in Ziehrers Bild „die quaderstarre Sachlichkeit der epischen Berichterstattung"[32]), als eine der — wörtlich — bestmöglichen Eigenschaften primitiver Formensprache, von so bestimmter Konsequenz, daß es wohl in diesem Ausmaße ein Unikum unter den deutschen Deckenbildern darstellt.

(3) Provinzielle Formkraft. Es sei, wie gesagt, vorderhand nur auf die verschiedene Intensität ihres Auftretens hingewiesen und zwar sollen drei Stadien genügen:

1. Stadium: Vergleicht man z. B. Daysingers Fresken in Waidhofen an der Thaya (Abb. 26)[33]) mit dem Beispiel (1), so fallen zuerst die Übereinstimmungen auf: Dasselbe müde Reagieren von Figuren, deren Gliedmaßen nicht den bestimmten Funktionen von Gelenken und Sehnen zu gehorchen scheinen, sondern die hilflos einer teigig-matten Allgemeinbewegung eingesponnen sind. Die aus Unvermögen disproportionierten Figuren sind über die Fläche verstreut und können nur mühevoll zu einer laschen Szene sich finden. So gehören diese Fresken einer sehr niedrigen Stufe künstlerischer Potenz an. Doch über die ganze Bildfläche hinweg, zumal von den Rändern aus hebt ein Kräuseln an, das sich Ornament, Architekturkulissen und Figuren in gleicher Weise mitteilt und sie aneinender angleicht, ein schwach bewegtes, jedoch eigenwilliges, auf und zu sich rollendes Lineament, das die Neigung hat, zu Zentren und kleinen Gruppen sich zu schließen, um dort dann ein wenig rascher zu pulsieren.

2. Stadium: Es sei nun behauptet, daß dieselbe Formkraft — eben die „provinzielle" —, die bei Daysinger ein leichtes Kräuseln hervorgerufen hat, auch in Wannemachers Deckenbildchen der Stiftsbibliothek St. Gallen (Abb. 28)[34]) wirksam ist, allerdings in ungleich stärkerem Maße[35]). Ihre Intensität ist so gewachsen, daß sie zum ausschlaggebenden Nährer der ganzen Bildform wird. Jeder dieser zappelnden Figuren, diese ganze zukkende Menschenmenge und die über ihr seltsam zusammenschießende Architektur, sie alle leben von ihr. Allerdings, sieht man näher hin, so wird man

Einzelheiten feststellen, die von ihr nicht mit derselben Vehemenz erfaßt sind; denn es treten ihr dort Widerstände von Seiten einer wohl in Augsburg erworbenen Schulbildung entgegen, die verantwortlich ist für den Gesichtstyp und die plastische Drehung des in der Mitte nach vorn stürzenden Engels und für die in die Glorie so ruhig gestellte Verkündigung. Es sind das wohl für Wannemacher inhaltlich die wichtigsten Stellen gewesen, und so regt sich wieder sein sonst tief verschüttetes Schulgewissen, von dem die anderen Partien unbehelligt bleiben.

3. Stadium: Abb. 29 zeigt eine Teilaufnahme des 1724 gemalten Kuppelbildes W. A. Heindls in der Kalvarienbergkirche bei Lambach[36]). Aus dieser wohl einzigartigen Gruppe verzückter Engel lassen sich keine Vorbilder, Einflüsse oder Schulrezepte mehr destillieren. Dieser Engelschwarm ist so geläutert von allen Schlacken, so restlos bis in die letzten Bewegungen hinein von der provinziellen Formkraft verzehrt und zu einem Ausdrucksgebilde verschmolzen, daß man von ihm sagen kann, er wirke wie eine große reine Flamme, die nach mächtigem Aufflackern vergehen muß, da sie eigentlich kein dingliches Substrat, kein festes formales Gerüst besitzt. —

Nachdem die Unterschiede, die aus dem jeweils schwächeren oder stärkeren Auftreten der provinziellen Formkraft sich ergeben, wenigstens angedeutet worden sind, sollen im nächsten Kapitel ihre Erscheinungsformen beschrieben werden. Aus Gründen der besseren Übersicht werden deren Haupteigenschaften und Verhaltungsweisen den einzelnen Abschnitten thematisch vorangestellt. Es werden Bildwerke der verschiedensten Künstler betrachtet, deren Ausdrucksweise als vorwiegend „provinziell" anzusehen ist. Regionale Unterschiede spielen keine ausschlaggebende Rolle, da es sich um eine allgemein-deutsche Erscheinung handelt. Um den Beweis zu erbringen, die provinzielle Formkraft sei Urheber der österreichischen Stilmutation um 1750, werden die einzelnen Ergebnisse stets an Werken von Maulpertsch und Bergl überprüft.

2. Die Erscheinungsweisen der provinziellen Formkraft

a) Auflösung der Einzelfigur und des menschlichen Organismus

> Der nordische Mensch hat den Körper in einem dumpferen Zusammenhang empfunden und die Wahrheit mehr in dem durchlaufenden Formenstrom als in der abgesetzten Formfügung gesehen. (Wölfflin: Italien und das deutsche Formgefühl. S. 153.)

Es wird schwer fallen, H. G. Bschorers bekannte, um 1730 entstandene Madonna im Deutschen Museum, Berlin, (Abb. 30), mit einem sicheren, durch ein Vor- und Nachher bestimmbaren Moment innerhalb der süddeutschen Stilgeschichte zu verbinden. Die wesentliche Zugehörigkeit zu einer Stilabfolge wird nicht immer und allein nur verbürgt durch besonderen künstlerischen Wert, den doch Bschorers Figur sicher besitzt. Vielmehr gehört Bschorer „zu einer Gruppe von süddeutschen Bildhauern, die durch eine bestimmte Tendenz zusammengebunden ist: durch den Gegensatz zur offiziellen Kunst der Zeit" (Feulner, H. G. Bschorer, a. a. O.). Dieser Gegensatz ist kein willentlicher, sondern wird hervorgerufen durch das Auftreten eines elementaren (also nicht zeitlich bedingten und bewußt gehandhabten) Formgefühls, das auch Bschorers Skulptur in hohem Maße bestimmt: Ein aufs größte Maß gesteigerter Ausdruck hat jeglichen Bestandteil seiner Gewalt unterworfen. Ungefähr in der Brustgegend zentriert, reißt er die Figur auseinander und strömt über den Umriß weg im Putto-Tuchgebilde, im rechten Arm und dem fliegenden Band über der Schulter. Er zerschlägt die Gliedmaßen, die wie in Dissonanzen gegeneinanderstehen, zerwühlt in blitzartigen Windungen das Faltenwerk, läßt keine funktionelle Beziehung zwischen Gewand und Körper zu, dessen einheitlichen Organismus er zerstört hat. Was den Putto fest an die Madonna schließt, ist die Zugehörigkeit zu demselben Kraftstrom, nicht etwa kompositionell-rhythmische Fügung, von der überhaupt keine Rede sein kann. Die Formweise dieser Skulptur steht also nicht nur im Gegensatz zur importierten und romanischen Kunst, sondern sie unterscheidet sich auch streng, wie gesagt, von der offiziellen (= stiltreibenden) deutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts, deren Eigenwuchs in langen, zusammenhängenden Entwicklungsreihen festgelegt ist. Ihnen zugehörig erweist sich auf den ersten Blick die so stilträchtige Figur eines heiligen Nepomuk in Säusenstein (Abb. 31)[37]; sie soll den Gegensatz zu Bschorer und seinesgleichen deutlich machen; die Gliedmaßen sind mit

größter Weisheit zu einer rhythmischen Komposition gefügt. Alle Bewegungen erwachsen aus dem Erleben des menschlichen Organismus, der den kreisenden Schwung immer wieder harmonisch bindet und im abschließenden Sternenkranz ausklingt. Daß die organische Wirklichkeit in den verschiedensten Ansichten, man möge selbst die stärkste Untersicht nehmen (sie sind ja alle von vornherein berechnet), immer voll begreifbar ist, zeugt von dem Wissen und dem Raffinement höchster Bildung, die in letzter Reife Probleme in sich aufgenommen hat, an der Jahrhunderte gearbeitet haben: Mehrbildlichkeit und Kontrapost. Dagegen wird Bschorers Figur verkürzt gesehen sinnlos. Bschorer hat nicht an die verschiedenen Ansichts- und Wirklichkeitsmöglichkeiten gedacht — strenggenommen hat er auf gar keine geachtet —, denn er folgte bei der Arbeit mit handwerklicher Bravour in größter Hingabe den momentanen Eingebungen und dem expansiven Trieb der provinziellen Formkraft. Den Unterschied in der Auffassung vom menschlichen Organismus klärt folgendes Experiment: Man denke sich z. B. einen Arm des heiligen Nepomuk abgebrochen; die Bewegungsrichtungen des Fragmentes wären doch noch so zwingend — weil sie eben dem Organismus verpflichtet sind —, daß man in der Vorstellung den Körperwuchs im fehlenden Arm zu Ende denken müßte. Dasselbe Experiment an der Madonna vorgenommen, hätte nicht diesen befriedigenden Erfolg; man wüßte nicht ohne weiteres, wie ein verlorengegangener Arm zu ersetzen sei.

In dieser Abhandlung über Werke der Malerei werden auch einige Skulpturen besprochen, da doch in erster Linie formalen Äußerungen gleichen Ursprunges nachgegangen werden soll, die schließlich vor materialgesetzten Grenzen nicht Halt machen werden; vor allem soll aber die große Durchschlagskraft der provinziellen Formkraft anschaulich gemacht werden: Stehen doch Organismus und Statuarik der menschlichen Figur, mit denen gerade ein Bildhauer sich besonders intensiv befassen muß, in krassem Widerspruch zu den Forderungen provinzieller Formkraft, unter deren Zwang Bschorer alle sogenannten Grundlagen der Bildhauerkunst verwirft.

Abseits von den deutschen Kunstzentren arbeitet in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Lemberg der fränkische Bildhauer Fessinger. Die Emporenfiguren der Dominikanerkirche in Lemberg (Abb. 32) haben kompakte, in Rauten gebrochene Gewandmassen eingehüllt; verkümmerte Hände und kleine Köpfe sind die sichtbaren Teile deformierter Körper. Der heilige Markus in der Pfarrkirche von Nawarja (Abb. 34) ist ein einziger ausdrucksgeladener Knäuel. „Sie beherrschen nicht mehr ihre Körper, der dem Willen

bereits versagt und sich in schmerzhaften Krämpfen windet." (Adam Bochnak, Ze studjów nad rzeźbą awowską w epoce rokoka, Lwów, 1932, S. 159).

Die provinzielle Formkraft findet in einem Bildwerk nicht immer durchgängig die ihr gemäße Formensprache. Es liegt in ihrer Art, auch partiell auftreten zu können wie in dem 1770 gemalten Kuppelfresko der Filialkirche zu Lauterbach (Östr. Ktop., Bd. X, Abb. 461). Es rührt von dem bürgerlichen Maler Franz Josef Söll her, einem typischen Lokalkünstler, von dessen Tätigkeit sein Biograph Abele bemerkt, sie führe „uns in ein Gebiet, das fernab liegt von jenen Kunstzentren, die in aller Munde sind. — Für die Kunstpflege fehlt es an einem größeren Mittelpunkt, von dem mächtige Antriebe ausgehen können"[38]). Die ganze, wie in einem Konverspiegel gesehene Raumanlage des Deckenbildes macht es zu einem Derivat der bayerischen Großmalerei eines Math. Günther und Martin Heigls. In den ornamentverschnörkelten und gewandüberwucherten Zwickelfiguren und der im Krampf eckig bewegten Personen der Szene übt dagegen die provinzielle Formkraft ihre desorganisierende Wirkung aus.

Die einem Refektoriumsbild Heindls im Kloster Lambach entnommene Figur eines sich bückenden Bauern (Abb. 37) ist so sehr einem ornamentalen Geschnörkel verfangen, daß beim Malen an Umfang und Existenz des menschlichen Körpers kaum gedacht wurde und der Bauer nur im ganzen Bildzusammenhang genießbar ist. Dieses Liniengewirr entspricht dem momentanen Äußerungswunsch des Malers, nicht einer lang vorbereiteten „Konzeption".

Auch ein durch die hohe Schule gegangener Künstler kann, wenn er lange Zeit nicht mehr mit ihr im Kontakt gestanden hat, den provinziellen Formkräften verfallen. Der Weg, den die Brüder Martin und Michael Zürn von Waldsee über Wasserburg nach Burghausen nehmen, führt von einer in künstlerischer Hinsicht modernen Stadt in die abgelegenste Provinz. Die in Waldsee und noch in Wasserburg so stark wirksamen Eindrücke von Seiten der Münchener Erzplastiker werden in der Erinnerung immer schwächer und weichen in den letzten Werken immer mehr der provinziellen Formkraft, den „gotischen Impulsen", wie R. Guby sie nennt[39]). Dem Bettler des Martinaltares beim Parzbauern (Aspach um 1650) wäre wohl jede Lebensfähigkeit versagt (Abb. 35). Ein übermächtiges Ausdrucksbedürfnis verbindet sich nicht etwa mit einer größeren Einsicht in die natürlichen Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers, sondern unterwirft sich diesen völlig und verkrampft ihn zu einem Knäuel verrenkter Glieder.

Diese von einem überindividuellen Ausdruckswillen zu tierischen Gebilden herabgedrückten Menschen, Wesen mit fratzenhaften Gesichtern, gespreiztem Benehmen und „unmöglichem" Gliederbau, treten nur dort auf, wo provinzielle Formkraft tätig ist: Zirka 100 Jahre später finden wir sie wieder in Maulpertschs Fresken von Maria Treu. Für die überraschende Ähnlichkeit zwischen seinem David (Abb. 38) und Markus (Abb. 33) und dem Bettler des Zürn (Abb. 35), die keinesfalls Zufall ist, hätte eine übliche stilgeschichtliche Analyse keine Erklärung finden können.

Das isolierte Betrachten von einzelnen Figuren erscheint bei Troger so sinnvoll, wie es sinnlos bei Bergl ist. Selbst die in den Mittelpunkt einer Szene gesetzten Hauptfiguren haben keine Eigenbedeutsamkeit, kein eignes Schwergewicht, hängen einzeln gesehen gleichsam in der Luft. Der römische Krieger in Säusenstein (Abb. 36) ist von einem Liniengewirr aufgezehrt wie der sich bückende Bauer Heindls (Abb. 37). Der David in Dreieichen (1768) (Abb. 40) erinnert im dissonierenden, unorganischen Bewegungsrhythmus an die Madonna Bschorers (Abb. 30). Sie alle, Zürns Bettler (Abb. 35), Bschorers Madonna (Abb. 30), der Bauer Heindls (Abb. 37), der David von Maulpertsch (Abb. 38) und der Krieger Bergls (Abb. 36) erscheinen schon auf den ersten Blick fragmentarisch, wirken gewaltsam aus einem Zusammenhang gerissen, der ihnen das Leben bedeutet, da ihr eigener körperlicher Organismus vernichtet ist. Mit ihnen verglichen erscheint der Nepomuk aus Säusenstein (Abb. 31), der ja auch nur ein Altarstück ist, wie eine Welt für sich.

Alle aus dem dekorativen Zusammenhang gelösten Figuren der italienischen, österreichischen und selbst der deutschen Großmalerei bewahren immer ein bestimmtes Maß an organischem Eigendasein. Nur die „provinziell" bedingten Bildwerke in Deutschland und Österreich unterliegen den grundsätzlich anders gearteten Gesetzen eines eigentümlich abstrakten Formzwanges.

b) Massenverfilzung und Massenorganismus

Nicht die Figur an sich ist das Primäre, sondern der Figurenkomplex. (Wölfflin, a. a. O., S. 35)

Von allen „provinziellen" Künstlern ist nicht nur der typischste, sondern auch in gewisser Weise der genialste Wolfgang Andreas Heindl (1693-1757). Dieser „biedere oberösterreichische Meister, der gottbegeistert seine Kunst übte und daneben zur Sicherung seines täglichen Brots die Hausmeisterstelle

des Kremsmünsterhofes in Wels versah" (Guby, Die niederbayrischen Waldklöster, Wien 1922, S. 33), verfügt in seiner Zeit über die stärkste formale Ausdrucksfähigkeit germanischer Grundmächte. Es ist ein merkwürdiger Umstand, daß er keineswegs der einzige Gastwirt in der Gruppe der „provinziellen" Künstler war; daß diese neben ihrem Malhandwerk einen oft sehr bürgerlichen Beruf ausübten, hat natürlich nicht unmittelbar etwas mit ihrer Malweise zu tun, kennzeichnet aber ihren sozialen Rang. So kannten sie auch alle nicht den beruflichen Ehrgeiz, das ihrem Talent gemäße künstlerische Niveau durchzuhalten, und wir finden in Heindls Oeuvre neben außerordentlich geschmacklosen und abstoßenden Arbeiten einige Fresken, die zu den schönsten und anziehendsten ihrer Epoche gehören. Und wie bei ihnen die Qualitätshöhe meist der Honorarhöhe entspricht, so sind die großen Unebenheiten und formalen Gegensätze innerhalb ein und desselben Werkes dieser provinziellen Künstler z. T. indirekt abhängig zu machen von der Behandlungsweise, die ihnen von Seiten der Brotherren widerfuhr: Diese sahen in ihnen reine Handwerker und zogen sie zu jeder Malarbeit heran, angefangen vom Vergolden, Fassen, Krippenbauen und Anstreichen bis zu der Ausschmückung ganzer Kirchen. Durch diese unterschiedliche Arbeit wurde in ihnen nicht der künstlerische Standesdünkel oder Skrupel genährt, der zu den Voraussetzungen gehört, die „Einheit" und „Geschlossenheit" eines Kunstwerkes ausmachen: In einem Bilde Heindls findet man oft selig verzückte Schönheit neben bäuerlich ungeschlachter Derbheit, seltsame, höchst eigenwillige Erfindungen stehen zusammen mit einem plumpen Abklatsch aus einem zufällig zur Hand gehabten Stichwerk. Das alles sind „äußere" Eigentümlichkeiten und Umstände, die uns hier weniger interessieren sollen, die aber auch gleichzeitig den Mangel an stilgebundenem Traditionsbewußtsein erklären helfen, und besonders bei Heindl ist es so gut wie unmöglich, seine stilistische Herkunft eindeutig festzulegen. Gerade dieser Mangel bietet die beste Wirkungsmöglichkeit der provinziellen Formkraft.

Der wohl Mitte der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts von Heindl mit Fresken versehene Speisesaal in Stift Lambach enthält in der Deckenmitte die Darstellung des Gastmahls bei Simon dem Aussätzigen (Abb. 39). Die Gäste drängen sich um den Tisch und zwar so, daß sie sich nie (vielleicht mit der einzigen Ausnahme von Jesus) als einzelne, organisch voll durchgestaltete Wesen zu erkennen geben. Rechts auf dem vorspringenden, runden Treppenabsatz glaubt man eine volle Figur zu sehen, und doch handelt es sich um e i n Gebilde mit drei Köpfen, zwei Händen und zwei

Beinen; wie diese Glieder zueinander gehören, ist kaum entscheidbar. Eine züngelnde Linie windet sich überall, wo sie auf Lebendiges stößt, hin und her, umschreibt aufgeregt hier ein Gesicht, dort eine Hand, dann ein Gewandteil, überwindet alle organisch bedingte Sondereristenz, gerät nach rechts zu immer mehr ins Wuchern und zieht alles, was sie in ihre routinierten Kurven einfängt, zu einer verfilzten Masse zusammen. Dahinter eine Architektur als pompöses Prunkstück nach genuesischem Muster. Sie ist in ihrem spröden Bestand Heindls provinziellem Formtrieb zum großen Teil entzogen, entstammt schließlich einem ganz anderen, mehr mathematisch-konstruktiv gerichteten Bewußtseins- und Formbereich als die linienverfilzte Vordergrundmasse, der sie als tektonisch-dekorativer Fond dient.

Dieselbe Ausdrucksweise durchzieht das gesamte Werk Bergls. In Dreieichen (1768) drängt sich auf einer ähnlich tektonisierten Kulissenbühne zu ihr im Kontrast eine unentwirrbare Figurenmasse hinter dem tanzenden David (Abb. 40). Oder es rückt — in der Darstellung der Bundeslade über dem Musikchor (Abb. 42) — eine strenge, klassizistisch durchdachte Architektur zwei wie willkürlich aus Köpfen, Gewändern und Musikinstrumenten zusammengepreßte Haufen in die Ecken. In dem Deckenbild des Augustinersaals der National-Bibliothek in Wien (1773) (Abb. 45) treffen wir dauernd auf diese Massenbildungen durch einen ekstatisch vorgetriebenen Linearismus, der die einzelnen Gestalten zersetzt. Für die Fresken in Säusenstein haben wir denselben Vorgang schon im zweiten Teil beschrieben (Abb. 13).

Diese Massenbildung kann auf verschiedenem Wege entstehen. Finden wir bei Heindl und Bergl in der Hauptsache Verfilzung durch einen triebmäßig wuchernden Linearismus, so kommt Maulpertsch eher durch eine Art Verschmelzung zu demselben Ziel (Saba-Abraham-Gruppe, hl. Markus usw., Abb. 22 und 33).

Es kann nun auch der Fall eintreten, daß ein Maler wohl durch die hohe Schule gegangen ist, diese es aber nicht vermocht hat, die ihm gleichsam von der Natur mit auf den Weg gegebenen provinziellen Formkräfte restlos zu tilgen, so daß sie später mit stärkerer Gewalt wieder hervorbrechen konnten. Christof Thomas Scheffler (1700—1761) ist Schüler C. D. Asams, und in den meisten seiner Werke pflegt er etwas pedantisch und behutsam eine Kompositionsweise im Sinne seines Lehrers. Wer aber seine 1745—1747 entstandenen Deckenbilder von St. Paulin in Trier betrachtet (Abb. 43, 58, 59), wird erstaunt sein, wie ein strömender Trieb alle gutgelernte Kompositionsmanier beiseite schiebt, nur sein Recht fordert und die Wirkungs-

möglichkeit auf den Beschauer vernachlässigt. Einzelne Körper zeigen zwar noch Asamsche Prägung — der akademische Aktkurs wirkt ja am stärksten nach — doch setzt der provinzielle Formtrieb mit einer solch elementaren Durchschlagskraft ein, daß diese Schulung sinnlos wird, da sie ja ursprünglich für ganz andere Verhältnisse berechnet war. Er treibt die Figuren in quälender Ausdrucksgier zu verrenkten Bewegungen, stopft und preßt sie zu engstem Massengewimmel zusammen, in dem sie wie von ekstatischem Wahnsinn besessen ohne Erlösung hin- und herzappeln, durchwühlt die fleischigen Lappen des Muschelornaments und beschwört einen sinnlosen Tumult.

In den Deckenbildern der Eichstädter Jesuitenkirche (Kunstdenkmäler von Bayern, Stadt Eichstädt, S. 319) pfercht der Lokalmaler Johann Rosner in ähnlicher Weise auf kleiner Bildfläche unzählige Figuren zu einem untrennbaren Massengedränge[40]).

Unter demselben Triebzwang steht E. J. Wannemacher, als er 1762—64 die Decke der Stiftsbibliothek St. Gallen mit kleinen Kartuschenbildern versieht (Abb. 28, 41, 46, 48). Auf dem unteren Rand sind stets in großer Zahl und untrennbarer Reihenfolge, als dichte Menge die Konzilteilnehmer angebracht. Über sie hinweg, ohne auf sie im einzelnen Rücksicht zu nehmen, züngeln und kräuseln, oft wie kleine Flämmchen, flackernd bewegte Linienbündel, die ein engmaschiges Filzwerk, einen undurchlässigen Massenstreifen entstehen lassen.

Wir haben darzustellen versucht, wie die provinzielle Formkraft die Neigung hat, die organische Wirklichkeit der Einzelfigur aufzulösen zugunsten einer Massenbildung durch Verfilzung oder Verschmelzung. Es soll sich weiterhin ergeben, daß diese Massengebilde erfüllt sind von einer Energiemenge mit bestimmt gerichteter Verhaltungsweise:

1722 beendet Heindl seine Arbeit im Langhaus und ersten Chor der Klosterkirche Niederaltaich. Das große Deckenfresko des ersten, vor dem Hochaltar gelegenen Chores (Abb. 44) enthält eine schematisch ausgeführte, perspektivische Randarchitektur — eine Modeforderung, die dem eigentlichen, provinziell bedingten Formwillen Heindls keineswegs entgegenkommt. Dieser entzündet sich desto heftiger und intensiver in den Figuren, die zu vier Gruppen geballt die von der Architektur freigelassene Zone einnehmen. In der zweiten Gruppe (singende und Palmwedel haltende Engel) ist die Tendenz zur Massenbildung am weitesten vorgetrieben. Dabei zieht eine Energie diese Masse durch äußerste Konzentrationsgewalt nach innen zusammen und versucht gleichzeitig in den Palmwedeln und zugespitzten Fuß- und Handbildungen nach außen zu entweichen. Gleichzeitiges Sich-

Ballen und Auseinanderfahren, Ladung und Entladung in einem, das ist auch ihre Wirkungsweise in den anderen Gruppen, wobei der Wolkendampf als bequemes, wenn auch naives Hilfsmittel dient.

Das vehemente Ein- und Ausströmen dieser Energie macht sich das Darstellungsmaterial sehr gefügig und ruft typische Einzelbildungen hervor: Kuppelfresko der Kalvarienbergkirche in Lambach von Heindl: Aus der zu einem Gebilde eng verschmolzenen Engelgruppe werden Arme mit wurmartigen Fingern herausgeschleudert (Abb. 29). Derartige verkümmerte Hände kennzeichnen die meisten provinziellen Bildwerke, vgl. Bschorers Madonna (Abb. 30), Feisingers Skulpturen (Abb. 32) usw. Die Funktion von Energieleitern ausüben auch die jäh herausfahrenden Arme und Hände der vor dem Buch zusammenstürzenden Gruppe in dem Trierer Deckenbild Schefflers: Der Sieg des Christentums über das Heidentum (Abb. 43).

Bei Maulpertsch (Saba-Moses-Gruppe, Abb. 22; Markus, Abb. 33; Narcissus, Abb. 24) und Bergl (Martyrium des Donatus, Abb. 13) haben wir schon dieselbe Formweise eingehender beschrieben: Massengebilde ziehen sich zusammen und drängen nach außen, wobei die Energie in herausschießenden, spitz- und wurmfingrigen Armen oder ähnlichen Gebilden entweicht. — Die von der zentrierten Masse sich abhebenden Ausdrucksgebilde können auch manchmal klumpen- oder ellipsenartige Formen annehmen. Vergleiche das Putto-Tuchgebilde von Bschorers Madonna (Abb. 30) oder das sich absondernde Bein von der vor Caiphas stehenden Jesus-Kriegergruppe Heindls (Kalvarienbergkirche bei Lambach, 1724, Abb. 49) mit ähnlichen, in Maria Treu zahlreich auftretenden Erscheinungen bei Maulpertsch: Der Schild des sprengenden Reiters (Abb. 22), der erhobene Arm und der Kopf des Abraham (Abb. 51), die mächtig ein- und ausschwingende Silhouette der Andreasgruppe.

c) Ausdrucksornament

> Wenn unser Herz Lust hat, bis auf den heutigen Tag, am Spiel des Verschlungenen am alten Baumgeäste, Wurzelwerk und Faltenbruch — wer wollte das eine spätgotische Laune nennen? Es sind uralte Bedürfnisse deutscher Phantasie, die immer wieder sich Ausdruck erzwingen. (Wölfflin, a. a. O., S. 4.)

Als typisches Gebilde ist auch eine bestimmte Linienbewegung anzusehen, die immer wiederkehrt, beinahe als fest fixiertes Zeichen. Auf dem Caiphasbild Heindls in der Lambacher Kalvarienbergkirche (Abb. 49) sind die Fi-

guren überſät mit kleinen wurm- und kommaartigen Linienbildungen, denen die Ornamentierung des Vorhanges ein beſonders gelegener Anlaß für ihre Bewegungen iſt. Dieſe kleinen, manieriert geführten Liniengebilde, die abwechſelnd in entgegengeſetzter Richtung ſich krümmen, treffen wir beſonders häufig bei Bergl wieder: vgl. die Mittelgruppe der Säuſenſteiner Hauptkuppel (Abb. 56).

In Wannemachers Deckenbildchen der Bibliothek von St. Gallen (Abb. 48 u. a.) treten dieſe linearen Abkürzungen als kleine züngelnde Flämmchen auf, die blitzartig aus dem Dunkel auftauchen und die ganze Menge der verſammelten Konzilteilnehmer überſpielen.

Wie dieſes eigenwillige Lineament zur Maſſenverfilzung dient, zeigen eindrucksvoll Heindls Mannaleſe (Refektorium, Kloſter Lambach) und Bergls Martyrium des heiligen Donatus in Säuſenſtein (Abb. 57 und 13).

Da bei Maulpertſch Maſſengebilde in der Hauptſache durch Verſchmelzung entſtehen, tritt das Ausdrucksornament in linearer Form bei ihm ſeltener auf. Es verbindet ſich eng mit der Lichtführung und dem Pigment und zeigt ſich vor allen Dingen an der Oberfläche von gehäuften Gewändern. Im Zuſammenhang mit dem Moſes (Abb. 38) und dem Narciſſus (Abb.24) iſt es ſchon beſchrieben worden; es bildet dort merkwürdige Schnörkel, Zickzacke, glühende Kommaformen, leckende Fetzen und Blitzbahnen. Nimmt auch einmal bei Maulpertſch das Ausdrucksornament eine vorwiegend lineare Form an, wie — wenn auch ſchon ſehr abgeſchwächt — in den Medaillonfresken von Heiligenkreuz-Gutenbrunn (Abb. 50), ſo berührt ſich ſein Stil außerordentlich nahe mit dem des Bergl. Im großen Kuppelbild derſelben Kirche (Abb. 52) hat allerdings ſchon ein neues, realiſtiſches und poetiſch verklärtes Sehen die provinziellen Formkräfte ſtark zurückgedrängt[41]).

Da dieſe Linienbewegung bei den meiſten provinziell bedingten Meiſtern (Heindl, Wannemacher; Bergl) typiſche Formen annimmt, haben wir ſie als Ornament bezeichnet. Daß es als eine triebmäßige, momentanen Regungen folgende Ausdrucksweiſe aufzufaſſen iſt, rechtfertigt das Wort „Ausdrucksornament". Das Ausdrucksornament iſt ſeiner ſpontanen Entſtehungsweiſe wegen im allgemeinen unfähig, Geſtaltformen zu bilden, wie ſie etwa die Werke Trogers auszeichnen, die lange Tradition und Reife vorausſetzen. In der Beſchreibung einer Vorzeichnung zur Moſesgruppe des Maulpertſch (Albertina 2190) (Abb. 54) betont auch Beneſch das Unmittelbare und Vorausſetzungsloſe: „Was dabei von allen älteren und gleichzeitig Verwandten in der Zeichenkunſt der Italiener unterſcheidet, iſt das

Fehlen aller Organisation und „Schulung". Etwas Dilettantisches steckt in der Zeichnung, etwas ursprünglich Naives darin, wie das Halbtiergesicht des harfenden Davids aus dem Lichtschatten herausstarrt, das Spielen und Zucken dieser undisziplinierten Kritzel ist primärer Niederschlag starken und reizsamen Seelenlebens".[42]) Benesch sieht allerdings diese „Kritzel" als ganz individuelle, nur Maulpertsch eigene Ausdrucksweise an, während wir versucht haben, sie in engster Verbindung zur provinziellen Triebform zu bringen. Die so auffällige, scheinbar vereinzelt dastehende Zeichenweise des jungen Maulpertsch findet tatsächlich ihre einzig vergleichbare Parallele in einer Zeichnung Heindls (Abb. 53), einer Vorstudie zum Fresko der Grablegung in der Kalvarienbergkirche beim Lambach (Abb. 47)[43]) [44]).

d) Raumferne und Raumornament

Eigne Raumkomposition ist erst die Folge intensiver Vorstellungsübung, verbunden und vorbereitet durch eine gutfundierte Stilentwicklung. Daher entzündet sich der elementare provinzielle Formtrieb gewöhnlich nur an den Figuren und ihren Anhäufungen, die er seiner spontanen Gewalt leicht unterwerfen kann. Es treten aber, wenn auch selten, bei einigen provinziellen Malern besondere ungegliederte Raumbildungen auf, die so merkwürdig sind und außerhalb der Gruppe provinzieller Meister kaum vorkommen dürften, daß man auch sie als eine Erscheinungsweise der provinziellen Formkraft ansehen muß.

Heindls Mannalese im Refektorium des Klosters Lambach (Abb. 57) hat an den Seiten jene durch ein Liniengeschlinge eng verfilzte Figurenmassen. In der Mitte aber entweicht plötzlich, in einem rasend geschwinden Ablauf, der Blick in eine unendliche Ferne. Die Figurengröße nimmt rapide ab. Mit unersättlicher Gier sucht der Blick immer noch mehr Ferne und Weite in eine winzige Bildfläche zu raffen.

Man wäre versucht, darin eine skurille Laune Heindls zu sehen, wenn nicht auch dieselben merkwürdigen Raumbildungen in den Trierer Fresken Schefflers wieder auftauchten (Abb. 59). Auch hier tun sich oft unvermutet große Fernen auf mit einem Gewimmel winziger Menschen, die in schwelgerischer Unendlichkeitssucht den Blick immer weiter in die Tiefe treiben. Auf Schefflers Bildern fällt auch auf, daß diese Fernsichten umrandet sind von Wolkenzügen, Figurenguirlanden näherer Bildschichten und dem Randrocaille (Abb. 59 und 58). Dadurch wird eine Art Ornamentierung der

Raumausschnitte und mit ihnen der Bildfläche erzielt. Es entstehen unregelmäßige Rahmenstücke, in denen, ähnlich wie im verkehrt gehaltenen Fernrohr, alle Gegenstände plötzlich in die unendliche Ferne einer anders bemessenen Welt gerückt erscheinen. Fälle dieser seltsamen und besonderen Raumauffassung haben sich im ganzen mir bekannten Material nur bei Heindl, Scheffler und Wannemacher vorgefunden. Sie genügen nicht, um ein wirkliches Resultat greifbar zu machen. Die bloße Beschreibung der so spärlichen Phänomene muß genügen, wo Analogieschlüsse auf diesem unsicheren Gelände nur Verunklärungen hervorrufen würden. Auch wenn die Vermutung stark ist, daß sich in diesen merkwürdigen Raumgebilden sehr wesentliche und wichtige Seiten der provinziellen Formkraft äußern, kann sie wissenschaftlich noch nicht begründet werden[45]).

Die provinzielle Formkraft hat bei Bergl und Maulpertsch diese seltsamen Raumbildungen nicht auftreten lassen. Sie kommen ja bei den provinziellen Künstlern selbst nur sehr vereinzelt vor. Maulpertschs und Bergls Raumvorstellungen bleiben in den Bahnen einer üblichen Stilentwicklung.

Die zielbestimmte Gesetzlichkeit europäischen Stilwillens verarbeitete in sich die völkischen Kräfte zu nationalen Sonderformen. Vollzog sich diese Amalgamation gerade in Österreich und Deutschland nicht immer vorbehaltlos und leicht, so bestand sie doch weithin. Bei den Deutschen Asam, Günther, Feuchtmayr bilden zwar die Grundmächte ein stärkeres Ferment als bei Troger und Donner, deren leiblich-plastische Gestaltform höchste Ausreifung des Stilwillens selbst ist und die Brücke zum Romanischen weist. Desto heftiger setzt in der folgenden Generation Österreichs der Umschwung ein.

Der Verschmelzungsvorgang vermochte jedoch in Deutschland und Österreich die germanischen Grundmächte nicht restlos aufzunehmen und so entstand der spannungsreiche Gegensatz von kultureller Zuchtform und „atavistischem" Rückfall zu unerlöst schwärmenden Trieben, die — in das kulturelle Unterbewußtsein gedrängt — in steter Unruhe und Gärung sich befinden. Die stilgeschichtlich bestimmte Oberschicht im österreichisch-deutschen Kulturbereich besaß nicht überall und zu jeder Zeit die gleiche Dichte. Zahlreich sind dünne Stellen und Lücken, besonders in der Provinz wird sie brüchig; vor allem aber ist sie unterhöhlt von alten germanischen Formmächten, die nur zum Teil in ihr als Ferment sich auflösen, dauernd gegen sie andrängen und als Formtrieb sich entladen. Je nach Art, Widerstand und Stärke der Oberschicht nimmt auch der Formtrieb ein anderes Aussehen an, greift gleichsam zu einer verschiedenen Schutzfärbung, ohne sich strukturell zu ändern. Seine Teiläußerungen im 17. und 18. Jahrhundert haben wir als Auflösung des empirischen Einzelorganismus zugunsten eines sensorischen Massenorganismus, als Ausdrucksornament und extatische Verkrampfung zu erfassen versucht. Daß seine Bilderscheinungen selten besonders wertvoll sind, liegt nun einmal an der minderen Begabung seiner bevorzugten Medien — den Provinzkünstlern. Doch auch hier gibt es hochwertige Ausnahmen wie Bschorer und Heindl. Benutzte er gewöhnlich die provinziellen Lücken der Oberschicht zur gepreßten Entladung, so konnte er diese selbst einmal auf eine ganze Strecke hin überwuchern und so zum stilgeschichtlichen Faktor größter Bedeutung werden: in Maulpertsch und Bergl. Daß dieser Ausbruch unmittelbar (und im Gefolge!) nach der allergrößten Hinwendung zur stilgebundenen Gestaltform eines Trogers und Donners erfolgte, erklärt die durch den Widerstand gestärkte Macht des provinziellen Formtriebes und das lang erwartete Recht auf seine geschichtliche Sendung. Die Erfüllung des Triebes war so stark, der Erguß seiner angestauten Mächte so groß, daß er schon nach wenigen Jahren erlosch.

Anmerkungen

[1]) Pigler, Georg Raphael Donner, Wien 1929; Jakobs, Paul Troger. Wien 1930; Benesch, Maulpertsch, Zu den Quellen seines malerischen Stils, Städeljahrbuch 1924; Fleischer, Johann Bergl, Pápa 1931; Schwarz, Daniel Gran, Diss. Wien 1931. Ferner: Dvořak, Die Entwicklung der Deckenmalerei in Wien, Wien 1920; Der Katalog des Wiener Barockmuseums; Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924; Garzarolli-Thurnlackh, Die barocke Handzeichnung in Österreich, Wien 1928.

[2]) Benesch, Maulpertsch. A. a. O. S. 142, Anm. 1.

[3]) Feulner, Hans Georg Bschorer, Schwäbisches Museum 1929, S. 65 ff.

[4]) Wie schon gesagt, handelt es sich nicht um die Überlieferung besonderer „Stammesdialekte". Die Korrektur gibt Feulner selbst, wenn er Skulpturen Bschorers beschreibt und wohl wesentlich provinzielle, nirgends aber typisch schwäbische Formeigenschaften aufweist.

[5]) Das leidige Wort „Gestalt" war nicht zu ersetzen; was unter ihm verstanden wird, ergibt — wie ich hoffe — der erste Teil dieser Arbeit. „Gestalt" ist verwandt mit dem, was H. Sedlmayr in der Architektur Borrominis als „Struktur" bezeichnet. (Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, Berlin 1930). Genauer: die besondere Strukturform der Architektur Borrominis ist eine Formgestalt. An dieser Stelle mag man die vorläufig nicht exakt zu beweisende Hypothese gelten lassen: 1. Formgestalt in mächtiger Reife beschränkt sich auf den Vorstellungsbereich einiger weniger schöpferischer Künstler südisch-romanischer Abkunft: Leonardo, Correggio, Borromini (in neuer Zeit hat Picasso — Periode 1920—30 — gleichsam ihre reine, absolute Fassung gegeben.) 2. Sie verarbeitet sinnlich-plastische Energien, und da sie nie restlos zu einer optisch greifbaren Prägung sich festigt, wirkt sie bei näherem Hinschauen rätselhaft-suggestiv, erscheint sie „magisch" (vgl. Sedlmayr, a. a. O.). 3. Aus diesem Grunde ist sie nicht lehrbar, und ihre Meister haben, einen so anziehenden und bestrickenden Einfluß sie auch ausübten, stets eine oberflächliche Nachfolge gefunden.

[6]) Entstanden zwischen 1733 und 1735; Material: Blei; Höhe: 172 cm.

[7]) Entstanden 1740/41. Unverkürzte Tiefenausdehnung: nahezu 150 cm.

[8]) Besteht die auf 1726/28 vorgenommene Datierung der verschiedenen Reiseskizzenbücher Trogers zu Recht, so müßte eher Troger auf Donner einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben; die Engel auf der Zeichnung 2056 der Albertina (Beschreibender Katalog, die Zeichnungen der deutschen Schulen, Wien 1933, S. 167, Tafel 322) sind fast genau dieselben, die etwa 8 Jahre später Donner an den Seiten des Altares der Elemosynarius-Kapelle angebracht hat. Die Quellen der Plastik Donners sind zu einem großen Teil in der italienischen Barockmalerei zu suchen, aus der der weitgereiste Troger sich eine Synthese schuf, die er an Donner vermittelte. Doch herrschte zwischen Troger und Donner ein so abgestimmtes Verhältnis, daß man kaum sagen kann, wer der treibende Teil war.

[9]) Vgl. Pigler, a. a. O., Abb. 105.

[10]) Man wird vielleicht bei der Besprechung eines so bedeutenden Deckenmalers des Spätbarock vermissen, daß die Art der großen dekorativen Zusammenhänge und die besonderen Illusionsgrade nicht näher untersucht werden. Es scheint ein zwangsläufiger und daher notwendiger Gang der Erkenntnis zu sein, daß er mit dem Beschreiben von allgemeinen Eindrücken beginnt, die sich zu einem „Bilde" häufen. Eindruck macht das unmittelbar Sichtbare: Neben dem Gegenstand die psychische Haltung, das Dekorum und das „charakteristische", formelhafte Detail eines Bild-

werkes. Aus dem Zusammenwirken von Eindrücken und deren Verquickung mit den begrifflichen Assoziationen eines allgemeinen Bildungsvorrates werden oft Stilbegriffe gezogen. Da deren Prädikate, die also seelisch und formal anscheinenden „Charakter" bezeichnen, der Wortspröde und mangelnder Differenzierung wegen, oft ganz verschiedene Grundformen einbeziehen, erhalten diese abstrakt gewordenen Stilbegriffe immer größere Ausdehnung. (Zum Beispiel wird wieder allmählich alles, was als pathetisch überquellend angesehen wird, als barock gewertet.) Es ist bezeichnend für diese Stufe der Erkenntnis — sie ist für die österreichische Barockmalerei bisher die letzte —, daß Troger auf Grund einiger ausfahrenden Linienbündel, gestreckter Proportionen und einiger erregten Gebärden manieriert und expressiv sei; man nahm somit ein Wiederaufleben des Manierismus an. Bildwerke Donners machen dagegen einen ruhigen, geschlossenen und erhabenen Eindruck, fallen daher unter den Begriff „Klassisch" oder „Klassizistisch". Und doch bedienen sich beide, wenn man von den materiell bedingten Unterschieden absieht, einer prinzipiell gleichen Grundform (die uns vor allen Dingen Inhalt einer Stilanschauung sein soll). Das ist bisher kaum betont worden, sondern man hat bei Troger nur vage Übernahmen einzelner Motive Donners festgestellt. In getreuer Folge dieser Anschauungsweise hat man dagegen in Daniel Gran die Entsprechung zu Donner gesehen. Drittes Vergleichsstück war in diesem Fall der leere, aus sich ähnelnden Eindruckserlebnissen zusammengefaßte Begriff „Klassisch". — Der Unterschied zwischen diesen beiden Betrachtungsmethoden (nach Eindrücken — nach Grundformen) ist nicht immer grundsätzlicher Art, denn die bestimmte Zusammensetzung eines Kunstwerkes verlangt diese o d e r jene in vorwiegendem Maße. Die Betrachtungsweise nach dekorativen Zusammenhängen, nach den verschiedenen Realitäts- und Intentionsgraden des Illusionismus, nach theologischem Gehalt und propagandistischem Zweck, also grob gesagt nach Eindruckswerten, ist für Werke Cortonas, Pozzos oder Giordanos die wirklich sinnvolle, da fast alle Errungenschaften dieser Künstler Auseinandersetzungen mit diesen Problemen sind, die hier wirklich originär, von zentraler, nicht anhängender Bedeutung für das betreffende Kunstwerk sind. Für die österreichische Malerei seit den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts, zumal für Troger und seinen Kreis, haben sie nur traditionelle Bedeutung. Daß sie trotzdem im Mittelpunkt aller Abhandlungen über österreichische Barockmalerei gestanden haben, kann einmal mit dem Stand der Wissenschaftserkenntnis erklärt werden, dann mag aber auch die Tatsache einer allgemeinen Beziehung und — wenn auch nur bedingten — Abhängigkeit von der italienischen Barockmalerei dazu geführt haben, die Maßstäbe einfach zu übernehmen. Es liegen also zwei Gründe vor, wenn hier auf diese für die barocke Deckenmalerei so selbstverständlich erscheinenden Probleme weniger eingegangen wird: Einmal haben sie schon reichliche und gute Behandlung gefunden (Dvořak, a. a. O., Schwarz, a. a. O.). Dann aber: Troger (Donner) begnügt sich nicht mehr allein mit dekorativen Abbreviationen, die leicht in ein überästhetisches System einbezogen werden können. Eine komplexe Grundform wird wieder Mitte aller künstlerischen Vorstellungen, Ausgangspunkt und Erklärungsgrund der meisten ästhetischen Formationen.

[11]) Erst bei dem klassizistisch geschulten Joh. Zick wird die dekorative Bindung geschwächt durch das plastische Interesse am Detail und am Naturvorbild. Daher die Bedeutung seiner Tafelbilder, ganz abgesehen von der sein Werk z. T. bestimmenden Mode der Holländerei.

[12]) Ansätze zur gleichen Bildung hatten wir auch bei Donner (Ybbs, Abb. 60) vorgefunden, die bei einer schrägen Aufnahme aus „barocker Untersicht" noch deutlicher würden. Die Unterschiede sind also nur graduell.

[13]) Auch Donner verwendet diese Verspannungslinien, wenn auch nicht in diesem konsequenten, durchgehenden Maße: Gurker Pieta, Schultertuch der Madonna (Abb. 3).

[14]) Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932.

[15]) Pigler scheint ähnliches zu sehen: „Die dekorative Bestimmung und die Darstellung an sich befinden sich in vollkommenem Gleichgewicht ..... Die pathetische Körperlichkeit und Fülle der Vitalität durchdringt den Himmel". (Pigler, A. Györi szent Ignác-templon és mennyezetképei, Budapest 1923, S. 66).

[16]) Nach Jacobs, a. a. O., S. 15 f. Unterstreichungen vom Verfasser ds.

[17]) Wahrscheinlich sind hier die genau ausgeführten, ehemals für den Druck bestimmten Federzeichnungen gemeint, die Troger, ihres pädagogischen Wertes sich bewußt, später seinen Schülern zum Kopieren häufig vorlegte. Allerdings stammen sie alle aus seiner früheren Zeit, und so wird es nicht ganz klar, ob im Nachruf diese gemeint sind. Vielleicht waren diese Kopien für die „verwöhnten Liebhaber" bestimmt, dieselben, von denen ja der Nachruf schon erwähnt hat, daß sie seine Kupfer so schätzten. Vgl. Garzarolli-Thurnlackh, a. a. O., S. 51 und beschreibender Katalog der Albertina, a. a. O., S. 168.

[18]) Als Schüler werden hier diejenigen Künstler bezeichnet, die bei ihrer Tätigkeit an der Wiener Akademie in den Einflußbereich Trogers kamen.

[19]) „Akademie" als Schreckenswort ist populär geworden in der Blütezeit des Impressionismus. Seitdem ist „pedantisch" synonym mit „akademisch" und „flott" bedeutet individuelle Freiheit. Hier hat „akademisch" exakt historischen Sinn, bezeichnet also den Zustand der Wiener Kunstschule um 1740 und nicht irgend einer um 1895. „Akademisch" bedeutet dann unter anderm die fixierte Lehrbarkeit von Formgebilden und -Eigentümlichkeiten und damit deren Lösung von der individuellen Vorstellungswelt, die sie entstehen ließ. Nimmt man den Sinn so — und er ist wohl der ursprüngliche — so kann dem hier speziell gebrauchten Begriff „akademisch" allerdings wieder eine gewisse Allgemeinbedeutung zukommen.

[20]) Größe 20—30 cm. Befindet sich im Berliner Kunsthandel (van Diemen) und muß zu einer 1754—1755 entstandenen Serie von Stichvorlagen gezählt werden die für einen Augsburger Verlag bestimmt waren und auf die Benesch in dem weiter unten zitierten Aufsatz S. 190 hinweist. Der Stich ist auch ausgeführt.

[21]) Vorzeichnung im Wiener Barockmuseum.

[22]) Benesch, Maulpertsch, a. a. O.

[23]) Vgl. Benesch, Maulpertsch, a. a. O., Abb. 113.

[24]) „Wem geistige Prozesse wichtiger sind für die Erkenntnis der Historie als die Resultate, der weiß wie viele verschiedene Wege zu dem gleichen Resultate führen und hütet sich von Beeinflussungen zu reden, ehe er die geistige Methode kennt die jeden zu seinem Resultat geführt hat. Erst wenn wir die kennen, wissen wir was eine bestimmte Form, Meinung oder Gebärde bei einem jeden ausdrückt, — wie z. B. das Zungenherausstrecken bei den Tibetanern eine Höflichkeit, bei uns eine Beleidigung ist, so kann derselbe Satz im Munde eines Lessings einen völlig anderen Wesenssinn haben als in dem eines Wielands, weil er, auf einem anderen Weg entstanden, ein anderes Naturell ausdrückt, eine andere Gesinnung verrät". (Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, 5. Aufl., Berlin 1920, S. 158).

[25]) Wiener Barockmuseum.

[26]) Seit Altenburg gibt es in Österreich (Niederösterreich) keine eigenschöpferische Architektur mehr (vgl. Sedlmayr, Österreichische Barockarchitektur, 1690—1740. Wien 1930), ganz im Gegensatz zur individuell gesteigerten und mehr und mehr autonom

werdenden Malerei. Nur mit Mühe und Widerstreben wird ein eignes, meist sehr lasches Rokokoornament gebildet. Die ermüdete Architektur konnte der Tapetenmalerei eines Bergl und anderer keinen Halt und Widerstand bieten. Bedeutet das Rokoko in Süddeutschland noch oft genug ein letztes Zusammenfassen und Durchwachsen der verschiedenen Künste, so beginnt in Österreich unmittelbar nach dem zur schönsten Blüte getriebenen Bérainstil der Zerfall.

[27]) Sind die zinnerten Sätze in erster Linie auf Verhältnisse des 17. Jahrhunderts bezogen, so darf ihnen wohl darüber hinaus eine Allgemeinbedeutung zukommen.

[28]) Brinckmann, von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann, Berlin 1932, S. 16: „Doch die eigenartig splitterhafte Wirkung einzelner Raumteile innerhalb jener allgültigen Raumdehnung und Raumwölbung, die Vierzehnheiligen als einen Bau des europäischen 18. Jahrhunderts charakterisieren, erwächst aus einer Neumann wohl selbst unbewußten tiefheimeligen Erinnerung an spätgotische, besonders auch fränkische Raumformen, mit denen der Norden einer allgemeinen Raumsehnsucht des 15. Jahrhunderts selbstschöpferisch und im Gegensatz zum antik gebundenen Italien Gestalt gibt".

[29]) Siehe Österr. Kunsttop. XII, Bezirk Tamsweg, Abb. 57 und 150. Gregor Lederwasch gehört einer im Salzburgischen weit verbreiteten Familie ländlicher Maler an.

[30]) Bayerische Kunstdenkmäler 12, Straubing, S. 141. Die Signatur wurde bei der Restaurierung verändert.

[31]) Die keine Ausnahme darstellende Tatsache, daß ein gewöhnlicher Faßmaler den Auftrag für ein umfangreiches Deckenbild erhielt, ist ein Beleg dafür, daß die Zunftgesetze, zumal auf dem Lande, nicht immer so rigoros beachtet wurden, wie neuerdings verschiedentlich angenommen wird, u. a. von Michalski, J. Christian, Diss. Leipzig 1924.

[32]) Wilhelm Fraenger, Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts. — Materialien zur Frühgeschichte des Neuruppiner Bilderbogens, Jahrbuch für historische Volkskunde, Berlin 1925 26. Diese beiden Aufsätze enthalten die prägnantesten Beschreibungen primitiver Bildwerke aus dem Bereich der Volkskunst. Verfasser hat ihnen oben einige begriffliche Formulierungen entliehen. Wichtigstes Material zur Primitivenforschung enthält auch Prinzhorns bekanntes Buch: Bildnerei der Geisteskranken, Berlin 1922.

[33]) Österreichische Kunsttop. VI, S. 148. J. M. Dayssinger, der aus Mähren stammt, malte die fünf Fresken aus dem Leben der hl. Jungfrau im Jahre 1764. 1890 restauriert, der Stuck neu ersetzt.

[34]) Lit. über Wannemacher: Gmünder Kunst, Bd. 3, Kap. 8. — Schwäbisches Museum 1928, S. 89 ff., dt. 1931, S. 61.

[35]) Der Verfasser muß bekennen, für diese Behauptung keinen exakten Beweis liefern zu können. Der vergleichenden Bildbeschreibung stehen nur rein optisch gerichtete Methoden zur Verfügung und diese reichen nicht aus, um das Gefälle (die Intensitätsunterschiede) einer (Form-)Kraft evident zu machen. Er hofft aber, daß dem Leser im letzten Kapitel soviel „Anschauung" vom Wesen der provinziellen Formkraft vermittelt wird, daß der oben geführte Vergleich nachträglich verständlich wird.

[36]) Wolfgang Andreas Heindl (1693—1757), Hausmeister des Kremsmünsterer Freihauses in Wels und Maler des Stiftes Kremsmünster, arbeitete vorwiegend für die Benediktinerklöster in Oberösterreich und Niederbayern. Eine kurze Zusammenfassung der Daten von Leben und Werk Heindls sei einer gesonderten Publikation vorbehalten.

[37]) Es sei hier die Gelegenheit ergriffen, auf diese unbekannte österreichische Skulptur — eine der qualitätsvollsten ihrer Zeit — hinzuweisen. Ehemals das rechte Seitenstück eines Altares hängt sie heute vereinzelt an einem Pfeiler. Die österreichische

Topographie, die sonst die gesamte Kirche ziemlich genau aufgenommen hat, erwähnt sie nicht. Wie sie nach Säusenstein kam, ist unbekannt; vielleicht gehörte sie zu einem älteren Hochaltar, der um 1748 — dem Entstehungsjahr (?) des jetzigen Altarbildes — datiert werden müßte. Ihr Meister ist unbekannt, sicher aber identisch mit dem Bildhauer der Hochaltarfiguren (hl. Rochus und hl. Sebastian) der unweit gelegenen Pfarrkirche in Marbach a. D., von dem die österreichische Kunsttopographie (Bd. IV, Bezirk Pöggstall, S. 85) schreibt: „Der Altar wurde 1747 vom Bildhauer Franz Schuester in Wien und dem Maler Thomas Fürst in Marbach verfertigt; der erstere erhielt 390 fl., letzterer 185 fl." Der Stil dieser drei Figuren ist vom Wiener Kunstkreis, der ja sonst in Niederösterreich bestimmend ist, unabhängig und weist eher nach Prag (Typus) oder nach München (Oberflächenbehandlung).

38) Eugen Abele, Franz Josef Söll 1734—1798. Jahrbuch für christliche Kunst 6, S. 1 ff.

39) Rudolf Guby, Die Kunstdenkmäler des oberösterreichischen Innviertels, Wien 1921, S. 45.

40) Kunstdenkmäler von Bayern, Stadt Eichstädt, S. 139. Nach 1717 entstanden.

41) Nach Angabe des „Wiener Diarium" wurde die Kirche am 3. September 1758 eingeweiht, wobei hervorgehoben wird, daß die Deckengemälde und Altarblätter bereits ausgeführt sind. (Mitteilung des österreichischen Bundesdenkmalamtes.)

42) Otto Benesch, Zu Maulpertsch, „Amicis" Jahrbuch der österreichischen Galerie 1926, S. 4.

43) Albertina, deutsche Zeichnungen 2012. Garzarolli-Thurnlackh bezeichnet sie im beschreibenden Katalog: Die Zeichnungen der deutschen Schulen, Wien 1933, S. 163, als „Kompositionsentwurf für ein Altarblatt . . . Stilistisch seinen Fresken in Spital am Pyhrn kongenial".

44) Eine Eigentümlichkeit wäre noch zu erwähnen, die auf die verschiedenen Stadien und Funktionen der ornamentalen Ausdrucksform hinweist, die im engsten Zusammenhang steht mit der gleichzeitig zusammenziehenden und sprengenden Massenenergie: Der Körper des Caiphas (Heindl, Abb. 49) ist als lineardurchsetzte Masse gegeben, aus der sich Hände und Gesicht als besonders betonte Ausdrucksgebilde abheben. Bergl läßt in einer Darstellung: Mariä Tempelgang in Kleinmariazell, 1765 (Abb. 55) den Hohepriester mit seiner unmittelbaren Umgebung durch eigenwillig sich bauschendes Gewand zu einer Masse zusammenwachsen, aus der wiederum nur Hände und Köpfe sich absondern, ja sogar der Kopf des weißgekleideten Gehilfen links durch eine dunkle Bandlinie vom Gesamtumriß abgetrennt wird und ein von seinem Körper getrenntes formales Eigenleben führen muß. Ähnlich strebt der rechte Arm der Bschorerschen Madonna (Abb. 30) durch sichelartige Schwungbewegung sich abzuspalten. Völlig abgeschleudert sind von der Kernmasse die der Lambacher Engelsgruppe (Heindl, Abb. 29) gegenüber an einem Wolkenzipfel hängenden drei Puttoköpfe; in der Engelgruppe selbst ist dadurch eine konkave Öffnung entstanden.

45) Vielleicht könnte ein Ergebnis gewonnen werden, wenn man die Raumschöpfungen der Architekten selbst daraufhin untersuchen würde. Doch werden sich auch da große Schwierigkeiten ergeben, da architektonisches Denken und provinzieller Formtrieb schwer miteinander vereinbar sind. Nur Domenikus Zimmermann scheint von dieser in starkem Maße erfüllt. Enthält die deutsche und österreichische Architektur der Zeit höchste Verfeinerung und Komplizierung der präzisen geometrischen Grundlagen, allenfalls deren Verschleierung durch äußere Dekorationsmittel, so steht das Werk D. Zimmermanns völlig allein und abseits. Was jedem architektonischen Denken widersinnig erscheint, gibt den Kirchen in Wies und Steinhausen ihre unwirkliche und märchenhafte Sonderheit: Auflösung des geometrisch-tektonischen Systems (allein

schon der Grundriß der „Wies“ ist nicht etwa, wie man oberflächig sehen könnte, aus einem Oval entwickelt, sondern entspricht etwas kühn gesagt dem Durchschnitt eines an einem Ende aufgeblähten Schlauches). Ein unregelmäßiges, ausdrucksgeladenes Ornament als Wandnische, Bogenbildung, Raumabschluß wird somit wesentliches Strukturelement des ganzen Baues! Es entstehen, vorwiegend in der Bogenzone, Durchblicke und Ausschnitte, die man mit denen auf Schefflers Bildern ungefähr vergleichen könnte. Jedenfalls müßte hier eine besondere und eingehende Untersuchung einsetzen, die den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde. Vielleicht ließen sich dann durch Rückschlüsse auf die beschriebenen Raumerscheinungen bei Heindl und Scheffler die Vermutung beweisen, es handle sich um provinzielle Ausdruckserscheinungen.

Literatur-Verzeichnis

Abele, E. Franz Josef Söll 1734—1798, Jahrb. d. Ver. f. christl. Kunst 6, S. 1.

Benesch, O. Maulpertsch, Zu den Quellen seines malerischen Stils. Städeljahrbuch Bd. 3/4. Frankfurt a. M. 1924.

Benesch, O. Der Maler und Radierer Franz Sigrist, Festschrift E. W. Braun. Augsburg 1931, S. 185.

Benesch, O. Zu Maulpertsch, „Amicis", Jahrb. d. österreichischen Galerie 1926, S. 4.

Biermann, G. Deutsches Barock und Rokoko. Leipzig 1914.

Bochnak, A. Ze studjów nad rzeźba awowską w epoce rokoka, Lwów, 1932.

Brinckmann, A. E. Barockskulptur, Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert. 1. Aufl. Potsdam 1917/20. 3. Aufl. o. J.

Brinckmann, A. E. Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. 4. Aufl. Potsdam o. J.

Brinckmann, A. E. Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann. Berlin 1932.

Dubowsky, G. Felix Anton Scheffler, Jahrb. d. Ver. f. christl. Kunst. München 1926.

Dvořak, M. Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Wien. Wien 1920.

Feulner, A. Hans Georg Bschorer. Schwäbisches Museum 1929, S. 65ff.

Feulner, A. Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Potsdam 1929.

Feulner, A. Münchner Barockskulptur. München 1922.

Feulner, A. Bayrisches Rokoko. München 1922.

Fleischer, G. Johann Bergl. Pápa 1931.

Freyer, K. Zum Problem der Volkskunst. Monatshefte f. Kunstwissenschaft, Berlin, Juni 1916, S. 215.

Fröhlich-Bum, L. Parmegianino und der Manierismus. Wien 1921.

Garzarolli-Thurnlakh, K. Die barocke Handzeichnung in Österreich. Wien 1928.

Guby, R. Josef Matthias Götz, Bildhauer und Architekt zu Passau, 1696—1760. Passau 1918.

Guby, R. Das Benediktinerstift Lambach in Oberösterreich o. J.

Guby, R. Die niederbayrischen Waldklöster. Wien 1922.

Gundolf, F. Shakespeare und der deutsche Geist. 5. Aufl., Berlin 1920.

Gundolf, F. Andreas Gryphius. Heidelberg 1927.

Hammer, H. Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912.

Jacobs, R. Paul Troger. Wien 1930.

Kapoſſy, J. A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei. Budapeſt 1922.
Kauffmann, H. Rembrandts Bildgeſtaltung. Stuttgart 1920.
Klages, L. Ausdrucksbewegung und Geſtaltungskraft. 3. u. 4. Aufl. Leipzig 1923.
Pigler, A. Georg Raphael Donner. Wien 1929.
Pigler, A. A pápai plébániatemplom és mennyezetképei. Budapeſt 1922.
Pigler, A. A györi Szent Ignác-templom és mennyezetképei. Budapeſt 1923.
Pinder, W. Deutſche Barockplaſtik. Leipzig 1933.
Prinzhorn, H. Bildnerei der Geiſteskranken. 2. Aufl., Berlin 1923.
Rieſenhuber, M. Die kirchliche Barockkunſt in Öſterreich. Linz 1924.
Sauerlandt, M. Die deutſche Plaſtik des 18. Jahrhunderts. München 1926.
Schwarz, K. Daniel Gran. Diſſ. Wien 1931.
Sedlmayr, H. Die Architektur Borrominis. Berlin 1930.
Sedlmayr, H. Öſterreichiſche Barockarchitektur 1690—1740. Wien 1930.
Stech, V. v. Ruſtikaliſierung als Faktor der Stilentwicklung, Résumés des communications présentées au XIII. congrès international d'histoire de l'art. Stockholm 1933.
Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der bildenden Künſtler.
Tietze-Conrat, E. G. R. Donners Verhältnis zur italieniſchen Kunſt. Kunſtgeſchichtliches Jahrb. der k. k. Zentralkommiſſion. Wien 1907 S. 69 ff.
Tietze-Conrat, E. Öſterreichiſche Barockplaſtik. Wien 1920.
Voß, H. Die Malerei des Barock in Rom. Berlin o. J.
Wölfflin, H. Italien und das deutſche Formgefühl. München 1931.

Beſchreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphiſchen Sammlung Albertina, Die Handzeichnungen der deutſchen Schulen bis zum Beginn des Klaſſizismus, bearbeitet von H. Tietze, E. Tietze-Conrat, O. Beneſch und K. Garzarolli-Thurnlakh. Wien 1933.
Das Wiener Barockmuſeum, Wien 1923.
Die Kunſtdenkmäler von Bayern. München.
Die Kunſtdenkmäler der Schweiz. Zürich.
Jahrbuch für hiſtoriſche Volkskunde. Berlin 1925 und 1926.
Öſterreichiſche Kunſttopographie. Wien.
Topographie der hiſtoriſchen und Kunſtdenkmale im Königreich Böhmen (in der Tſchechoſlowakiſchen Republik). Prag (Augsburg).

Nach Abſchluß vorliegender Arbeit wurde mir der Aufſatz von G. Wieſe bekannt: Das „gotiſche" oder „barocke" Stilprinzip der deutſchen und der nordiſchen Kunſt (Deutſche Vierteljahrsſchrift für Literaturwiſſenſchaft und Geiſtesgeſchichte, 1932, Heft 2), der ähnliche Grundkräfte aufzeigt und deſſen Ergebniſſe, wenn auch an einem ganz anderen Stoff gewonnen, mit denen dieſer Abhandlung in Übereinſtimmung gebracht werden können.

Lebenslauf

Ich wurde am 11. Juli 1910 in Sofia (Bulgarien) geboren. Mein Vater, der Maler Prof. Nikola Michailow, übersiedelte schon im selben Jahr für immer nach Berlin. Ostern 1929 erhielt ich das Reifezeugnis des Realgymnasiums der Klosterschule Roßleben a. d. U. Ich ließ mich dann in der philosophischen Fakultät der Universität Berlin immatrikulieren und unterbrach in den folgenden Jahren das Berliner Studium zweimal: Sommer 1930 hörte ich an der Sorbonne Vorlesungen der Herren Professoren Focillon und Basch und im Sommer 1931 an der Universität zu Wien Vorlesungen der Herren Professoren Schlosser und Swoboda. Verschiedene Reisen durch Österreich bestärkten mein Interesse für das Gebiet der österreichischen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts, das mein vorübergehendes Studium in Wien veranlaßt hatte. In Berlin hörte ich Vorlesungen der Herren Professoren Brinckmann, Baumgardt, Dessoir, Fischel, Goldschmidt, Herrmann, Hildebrandt, Kauffmann, Petersen, Rodenwaldt, Spranger, Weber, Weisbach, Wulff und der Herren Dozenten Matz, Neumeyer und Rosenfeld. Frühjahr 1935 erhielt ich die deutsche Staatsangehörigkeit.